

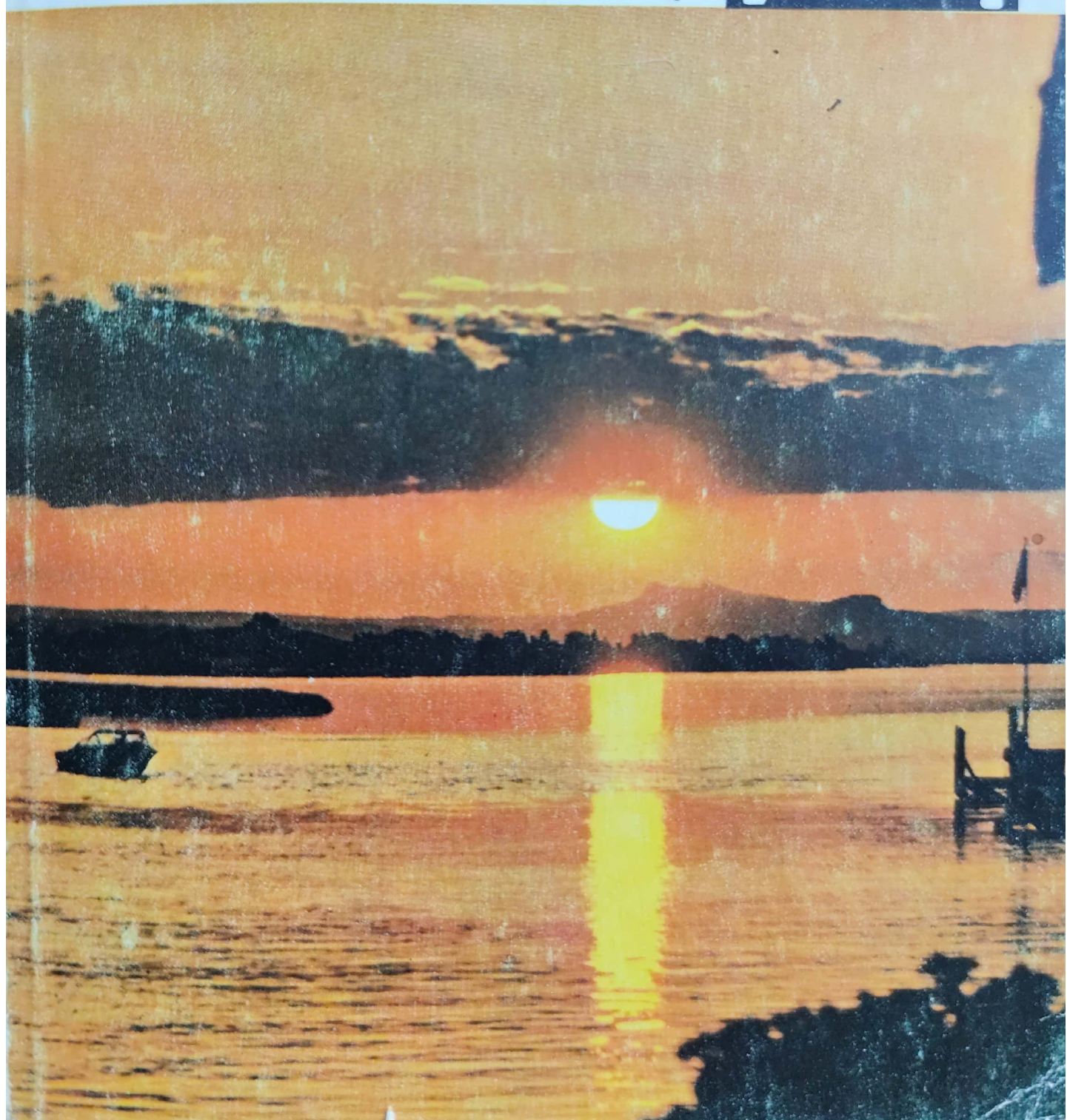
Gh. Achîței, P. Agarici,
M. Dimitriu, E. Iarovici,
F. Nuss, A. Orădan

Audiovizual și diaporama

Colectia

FF
OTO ILM

37



Gheorghe Achiței, Paul Agarici,
Mihai Dimitriu, Eugen Iarovici,
Fred Nuss, Adrian Orădan

Audiovizual și diaporama

Colecția Foto-Film

Coordonator :
Eugen Iarovici



EDITURA TEHNICĂ
BUCUREȘTI

Control științific : ing. NICOLAE HANU
Redactor : arh. ILEANA NACU
Tehnoredactor : ELLY GORUN
Coperta : VALENTIN VIȘAN

Bun de tipar : 27.05.1983. Coli de tipar : 10,50.
C.Z. : 778,25



Tiparul executat sub comanda nr. 24
la I. P. „Filaret“, str. Fabrica de chibrituri
nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Prefaceri au loc pe toate tărîmurile. Ele se suprapun, se influențează, se condiționează reciproc. „Panta rei“ a lui Democrit a preluat, în condițiile sfîrșitului de veac XX, o uluitoare accelerație. Artiștii, marii creatori, cu antenele lor sensibile, încorporează în operele lor reverberațiile care îi învăluie din atmosfera generală. Mereu apar și dispar curențe și școli, modalități inedite de interpretare a realității. Dintre aceste încercări, o reușită se dovedește a fi combinarea dintre imagine, vorbire și muzică, într-o artă-spectacol denumită „diaporama“. Utilizînd proiecția de diapozitive, potențate de aportul muzicii și al cuvîntului vorbit, mulți creatori au descoperit o formă nouă de a intra în contact sensibil cu un public din ce în ce mai numeros.

Relativ recent apărută în domeniul atît de strict păzit al celor 7 arte, diaporama își croiește drum spre inimile oamenilor. Oricît de strașnici cerberi ar fi teoreticienii esteticii, pînă cînd ei se vor decide dacă diaporama este sau nu artă, ea va ocupa un colțișor clar delimitat în Parnas.

Cînd se discută un nou mijloc de expresie, se pot oare menționa și alte criterii, în afara celor „inefabile“?

Cred că da. Trăim într-un secol în care s-au făcut ne-
numărați pași înainte în tehnică iar oamenii de azi s-au
obișnuit să gândească mai pragmatic decât bunicii lor.
De aceea, la înșiruirea calităților unui mijloc de expre-
sie și de comunicare, se pot adăuga fără nici o ezitare :
practic, eficient, economic, multifuncțional etc. Avem
astfel aface la diaporamă cu o modalitate cu adevărat
modernă, care se slujește de cele mai noi descoperiri în
tehnici de vîrf și se adresează unui public nou.

Fiind vorba de un mijloc de expresie complex, cu
aspecte specializate și cu numeroase posibilități de uti-
lizare în cadrul audio-vizualului, cartea despre diapo-
rama nu putea fi scrisă decât de un colectiv de autori cu
preocupări diverse. Desigur că, din această cauză, în
carte există unele repetări și, pe de altă parte, unele
afirmații diferite. Rugăm cititorii să treacă cu îngădu-
ință peste lipsuri, inerente unei lucrări de început, de
fapt prima carte în acest domeniu din țara noastră și
printre puținele din bibliografia mondială.

EUGEN IAROVICI

Considerații estetice

Aflat odată în situația de a propune o definiție pentru cuvîntul artă, Benedetto Croce s-a oprit asupra adevărului comun, vag dar confortabil: „arta este ceea ce știm cu toții că este“. După opinia esteticianului italian, oamenii înțeleg arta așa cum au fost educați, formați, obișnuiți; astfel, pentru a ne întreba, acum, ce reprezintă ea, noi a trebuit s-o fi întâlnit și recunoscut ca atare, de nenumărate ori. Cum se explică atunci dificultatea găsirii unui răspuns, cît de cît precis și unanim acceptabil, la întrebarea: „Ce este arta?“ Croce crede că respectiva dificultate se explică prin aceea că arta nu comportă niciodată interpretări de tip rigid, conceptul ei vizînd o realitate dinamică, greu sistematizabilă. În funcție de contextul social în care ne-am format, în funcție de valorile la care am avut acces, de modul în care am fost obișnuiți să considerăm ceva frumos — sau urît — ideile noastre despre artă vor coincide relativ, dar și se vor deosebi de ale celorlalți. Vor coincide cu ideile celor formați în condiții asemănătoare, educați în spiritul aceluiași tradiții culturale și artistice, pregătiți pe linia aceluiași sisteme de valori spirituale. Se vor deosebi, complet sau parțial, de ideile omului format în alt context social, moral, cultural, estetic. Așadar, s-ar părea că noi înțelegem și apreciem arta doar după modul în care am fost desprinși s-o considerăm.

Deși comodă, aparent fără cusur, definiția asupra căreia s-a oprit Benedetto Croce se dovedește totuși limitată. Ea se justifică în suficientă măsură dacă avem în vedere numai experiența culturală a secolelor precedente — niște secole ceva mai liniștite, când nu se punea problema unor schimbări atât de rapide, încât să oblige lumea, neîncetat, la redefinirea termenilor. Să credem oare că atunci când Benedetto Croce găsea nimerit a reține că „arta este ceea ce știm cu toții că este“, el ignora specificul vremurilor pe care le trăia și nu bănuia că deceniile următoare îi vor infirma, prin noile orientări, survenite în poezie, pictură, sculptură, muzică, dans, arhitectură, comodul adevăr la care subscria? Cam dificil. Mai mult: cu un plus de prudență, Benedetto Croce ar fi putut reține, deja atunci, la începuturile secolului XX, apariția unor noi arte, pentru care oamenii nu mai aveau pregătirea necesară, nu mai aveau sensibilitatea formată, cum se întâmplase înainte cu fotografia sau cum se întâmpla, pe timpul acela, cu cinematografia.

Cu mult înainte de 1900, esteticienii și teoreticienii artei au adus în discuție problema statutului estetic al fotografiei: este sau nu este vorba de o nouă artă? Pentru fotografie nu mai existau repere în experiența culturală a secolelor precedente. Deși mai tânăr, cinematograful se anunță, încă din primul deceniu al secolului XX, ca „a șaptea artă“ — cea mult așteptată, pentru reluarea cifrei frecvent invocate în vechile clasificări, antice și medievale, ale artelor.

Revine ca un laitmotiv, atât în perioada apariției și afirmării fotografiei ca artă cât și în perioada începuturilor cinematografiei, replica celor obișnuiți să abordeze arta doar din perspectiva a ceea ce știu că ea este: „dar asta nu poate fi artă!“ Ne apar astăzi de-a dreptul puerile argumentele la care apela, în pragul secolului nostru, un cunoscut și rafinat estetician francez, R. de la Sizeranne, pentru a demonstra de ce fotografia nu poate fi acceptată ca artă: „S-a vorbit mult prea rău despre fotografie și nu destul despre fotografi. E adevărat că fotografia, așa cum o cunoaștem de obicei, are

mii de defecte ce sînt însăși negația artei, fără a fi, pentru nimic în lume, afirmarea naturii. Ea nu este mai aproape de adevăr decît de frumusețe. Ea exagerează perspectiva în așa măsură, încît o șosea largă, întinzîndu-se spre orizont, luată din față, apare ca o piramidă, iar o masă pătrată, văzută în același mod, apare aproape triunghiulară, pe cînd mîna întinsă spre dumneavoastră e mai groasă decît capul prietenului care v-o întinde. Ea traduce atît de nefericit culorile cele mai expresive, încît un acoperiș roșu deschis devine negru, în timp ce cerul albastru închis devine alb. Ea suprimă, astfel, cerul și mările sudului; e limpede că, din moment ce tonuri atît de importante lipsesc, întreaga gamă ne va apărea neverosimilă. Turlele bisericilor, care se profilează blind spre cer, ne apar decupate ca niște ecrane în fața unui foc; vapoarele negre care se armonizează cu valul albastru întunecat seamănă cu muștele căzute în lapte. Frunzele de aur ale toamnei și strugurii copti devin ceva negru, ca niște picături de cerneală pe hîrtie. O suprafață pe care cade o rază de soare devine atît de strălucitoare încît o poți lua drept petec de zăpadă. Un arbore văzut în contre-jour este atît de intens întunecat, încît nu se distinge nimic din profilul său, apărînd ca o placă de tablă, plată și afumată.

Și dacă, în privința adevărurilor esențiale, fotografia operează cu atari deformări, în alte privințe ea devine de o exactitudine indiscretă și cancanieră, redînd detalii cu care n-ai ce face." (*Les questions esthétiques contemporaines*, 1904, pag. 155—156).

Iată deci cum, sprijinindu-te pe imbatabilul adevăr că „arta este ceea ce știm cu toții că este“, ajungi la negarea evidențelor. Acceptînd însă evidențele și făcînd abstracție de ceea ce noi știm că este arta, cum se va mai opera, într-un atare caz, selecția valorilor? După ce principii vom jalona granițele dintre artă și non-artă? Din păcate, operațiunile la care ne referim se dovedesc astăzi la fel de greu de efectuat și în cazul multor manifestări din perimetrul așa-ziselor arte consacrate.

Toate mișcările artistice de avangardă din secolul XX au repus în discuție, cu argumente proprii — adeseori neașteptate —, vechiul concept de artă, consacrand cu statut de operă forme care, pînă atunci, fuseseră considerate drept incompatibile cu aceasta. Cînd dadaiștii reduc poezia la un amestec de cuvinte decupate dintr-un ziar, introduse într-o pălărie, pentru ca apoi, extrase fiind, cîte unul, să fie dispuse pe coala albă, sub forma versului dorit, avem de-a face, evident, cu o repunere în discuție a conceptului de poezie însuși, așa cum el rezulta din experiențele anterioare. Firește, replica nu va întîrzia să se facă auzită : „dar asta nu poate fi poezie !“ De aici acel divorț dintre poezie și public, de care s-a făcut atîta caz în secolul nostru, odată cu apariția noilor curente. Asemănător s-au petrecut lucrurile și în arhitectură, care a căutat, încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, să se debaraseze, treptat, de elementele „alogene“ — decorațiunile sculpturale și picturale aplicate.

În ce privește domeniul artelor plastice, asistăm mai întîi la promovarea figurativului în diferite formule ce contrazic logica realității imediate ; asistăm apoi la eliminarea figurativului și reducerea compoziției picturale la efectele de linie, culoare, plan, iar a celei sculpturale la efectele de volum, contur, textură. Asistăm însă și la consacrarea unor noi materiale, a unor noi tehnici — apreciate anterior, de asemenea, ca incompatibile cu arta. Sînt folosite bucăți de material textil sau tăieturi din ziare lipite pe suportul care altădată era pictat cu penelul — cazul colajelor —, obiecte prefabricate — ready made —, substanțe imediat deformabile, alterabile ori, cîteodată, unele forme vii. Din perspectiva convingerii că „arta este ceea ce știm cu toții că este“, replica nu poate suna decît : „dar asta nu poate fi artă !“

Și totuși, ce este arta, dincolo de dificultățile pe care le presupune definirea unui cuvînt ?

Sîntem nevoiți să ne întoarcem în punctul pe care Benedetto Croce încerca să-l ocolească cu ajutorul aceluia aparent imbatabil adevăr comun, fără a avea, însă, mai mari șanse de succes.



Cine urmărește atent problematica studiilor de estetică apărute în ultimele decenii nu poate să nu observe frecvența cu care revin în debateri mai ales relațiile dintre artă și pseudo-artă, dintre arta certă și artă posibilă, dintre art și non-artă la modul general. Concluziile la care îndeobște se ajunge ar putea fi rezumate prin cuvintele lui H.W. Janson, profesor de istoria artei la Universitatea din New York, care în „Introducere” la principala sa scriere, *History of Art* (1964), semnalează, și el, plusul de dificultate pe care îl implică astăzi orice încercare de a defini mai precis arta: «Prin ce această lucrare se dovedește operă de artă? Întrebarea este pusă adesea, poate chiar de noi înșine, în fața unora dintre acele forme stranii și neliniștitoare întâlnite câteodată în muzee sau expoziții. Ea denotă o oarecare exasperare, prin faptul că nu noi am recunoscut-o ca atare, ci experții — criticii de artă, muzeografii, istoriografii. Altminteri de ce ar fi prezentat-o publicului? Apare limpede că experții au criterii mult diferite de ale noastre, criterii pe care noi nu le înțelegem și de aceea ne-ar place să dispunem de o regulă simplă și precisă, folosită ca „platformă”. Atunci poate am învăța să apreciem ceea ce vedem și am ști „prin ce aceasta este artă”. Însă experții nu formulează reguli exacte, iar profanul se retrage, din instinct, pe ultima sa linie de apărare: „Ei bine, eu nu mă pricep deloc la artă, dar știu ce-mi place». Și H. W. Janson conchide: «A defini arta e aproape la fel de dificil ca a defini ființa umană. Platon, se spune, a încercat odată să rezolve această problemă, numind omul „un biped fără pene”. În replică, Diogene a prezentat un cocoș jumulit, strigând: „Iată omul lui Platon». Astfel, Janson e de părere că nici măcar la nivelul generalităților arta nu poate fi definită mulțumitor.

În paginile ce urmează sînt supuse dezbaterii experiențele înregistrate în domeniul unei noi modalități de manifestare estetică: *diaporama*.

Se poate oare include diaporama în sistemul artelor? Un răspuns categoric — negativ ori pozitiv — comportă importante riscuri. Dacă pornim de la premisa că „arta

„este ceea ce știm cu toții că este“, atunci cazul diaporamei nici n-ar trebui să ne rețină atenția. Noi n-avem cum ști că diaporama este sau poate fi artă. Dacă pornim de la premisa că niciodată nu se poate ști — exact și în mod universal — ce este arta, atunci răspunsul la întrebarea formulată anterior apare lipsit de sens. Ce-i de făcut ?

Să examinăm, mai întâi, semnificațiile conceptului de artă, așa cum rezultă din experiențele culturale consacrate.

Pentru formele pe care le percepem vizual, cei din vechime înțelegeau prin artă priceperea și îndemînarea de a realiza un lucru potrivit destinației sale, astfel încît să nu comporte nici un reproș. La grecii antici, universul formelor artistice vizuale era desemnat prin cuvîntul „techné“, care înseamnă, literalmente, *meșteșug*. Pînă astăzi, „artă“ — de origine latină — se resimte de pe urma accepțiunilor ce le-a avut echivalentul său în contextul culturii grecești antice ; la nivelul vorbirii curente, artă este de obicei considerat orice „lucru“ făcut cu meșteșug.

Tot vechii greci credeau însă că, pentru a realiza ceva care să țină de domeniul artei, e necesar să dispui nu numai de pricepere și îndemînare în modelarea sau construirea formelor — adică de meșteșug —, ci și de ceea ce s-ar putea numi *vocație* sau *talent*. Artă era, de aceea, la vechii greci, forma executată cu meșteșug de către cineva înzestrat cu niște calități pe care insul obișnuit nu le posedă, calități vizînd deopotrivă sensibilitatea, fantezia și gîndirea. Dar chiar și cuiva dotat cu vocație sau talent i se întîmpla să nu-i reușească o formă, neimpunîndu-se astfel ca operă. Din această cauză la vechii greci, arta poseda semnificația unei adevărate reușite umane. Formele din sistemul ei constituiau, în mod firesc, prezențe excepționale, capabile să atragă atenția contemplatorului. Ele se ofereau privirii în lumina unor relații inedite cu prezențele din jur.

Astfel, forma artistică stîrnea la cel care o contempla — tocmai în virtutea condiției sale de izbîndă umană,

de ordine instaurată într-un anumit material — un complex de trăiri incluzând admirația, încântarea, bucuria, plăcerea, pe care noi astăzi le desemnăm prin cuvîntul sentiment.

Formele din sistemul artei reprezentau, în concepția celor din vechime, adevărate ipostaze ale perfecțiunii constituind întotdeauna instaurare de ordine, echilibru și armonie în materialul prelucrat. Asta le asigura, pe de o parte, forța de a provoca celui care ajungea să le întâlnească diverse complexe de trăiri, la simpla lor contemplare, iar pe de altă parte, acea forță modelatorie din perspectiva căreia arta devine un mijloc formativ insubstituibil. Cultul armoniei, al echilibrului, al măsurii constituie componente esențiale ale educației umane prin artă. Evident, noi va trebui să deslușim mai multe grade ale relației dintre artă și educație. Dacă la nivelul efortului de a cultiva la oameni „simțul” echilibrului, măsurii, armoniei, ca și la nivelul ambiției de a realiza o formă vizînd perfecțiunea — adevărată performanță în luptă cu materia —, putem vorbi despre acțiunea formativă a artei într-un sens mai vag, la alte nivele rosturile ei educaționale apar clar și precis.

Opera de artă exercită întotdeauna asupra celui ce o contemplă o acțiune complexă; alături de elementele pe care, din considerente de ordin metodologic, le-am putea numi formale, intervin altele, cu implicații directe în sferele moralei, ale filozofiei, ale concepției despre lume în general. Vechii greci considerau din această cauză arta drept important mijloc de modelare umană, privind-o ca parte integrantă a ceea ce ei desemnau prin termenul de *paideia*, adică educație.

Latinescul „ars”, de la care noi avem „artă”, a înglobat toate aceste accepțiuni care, firește, i-au condiționat ambiguitatea, moștenită apoi în toate limbile române.

Prea multe semnificații posedă cuvîntul artă pentru noi ca noi să le putem cuprinde într-o definiție convenabilă — simplă, scurtă și precisă.

De bună seamă, discutînd despre artă noi va trebui să avem în vedere faptul că aceasta există numai ca

„arte“ și că, din acest punct de vedere, literatura, teatrul, cinematografia — iar în ultimă instanță orice operă care le revendică — necesită o înțelegere diferențiată, pe linia rostului și locului lor în viața cetății, față de arhitectură sau muzică. Nu e mai puțin adevărat, totuși, că artele, în funcție de spațiul social în care se afirmă, în funcție de epocă, dispun, la rîndul lor, fiecare, de un statut estetic diferit. Dar oricare ar fi condiția formelor din sistemul artei, acestea se legitimează ca atare celui ce le contemplă numai în măsura în care pot sugera o posibilă ipostază a umanului, o posibilă împlinire a năzuințelor, aspirațiilor sau idealurilor noastre, provocînd astfel diferite complexe specifice de trăiri. Producțiilor ce nu se justifică sub un atare aspect e greu să le fie recunoscută vreo valoare. Lumea nu le găsește sens. Și nu o dată se întîmplă ca astăzi, așa cum arăta H. W. Janson, să întîlnești forme care, prin caracterul lor insolit, atrag atenția, dar nu posedă nici un sens uman. E greu de controlat dacă atari producții spun ceva, chiar celor care le prezintă. De obicei ele produc, inevitabil, în cîmpurile culturale unde se manifestă, fenomene de derută și confuzie, agitînd steril viața socială. Asemenea cazuri amplifică gradul de suspiciune publică față de noutatea artistică frapantă, chiar atunci cînd sensurile ei sînt altele decît cele la care ne referim. Prea multe modalități de expresie estetică propuse în ultima jumătate de veac s-au dovedit fără șanse de viitor, ca să nu manifestăm o oarecare doză de neîncredere, mai ales față de cele care se anunță drept „o altă artă“.

Cîndva, înainte de ultimul război mondial, un teoretician francez al artei, J. Segond, propunea catalogarea prudentă a manifestărilor de tipul celor pe care ni le prezintă astăzi diaporama, sub formula de „arte virtuale“, adică de manifestări care — ulterior — s-ar putea constitui într-o nouă artă.

Înțelegerea diaporamei, fie și ca „artă virtuală“, nu ne scutește însă de obligația clarificării principalelor

termeni sau situații de lucru și a preconizării cadrului ei de manifestare estetică, așa cum rezultă în lumina datelor actuale.

Pornind de la recunoașterea unei atare necesități, ne permitem, sub rezerva unor completări care vor putea fi oricând aduse, a unor corecțiuni care vor putea fi oricând efectuate, a unor modificări pe care ar putea să le impună timpul, considerațiile de mai jos. Și, pentru ca totul să fie limpede, încercăm să precizăm principalii termeni de lucru, în lumina unui minimum de date — cele esențiale *).

Ar trebui, poate, pornit de la recunoașterea adevărului că existența noastră se înscrie într-un univers de prezențe fizice, care variază nelimitat, perceptibile mai ales cu ajutorul văzului și auzului. Toate prezențele fizice distincte, putînd fi percepute prin intermediul văzului și auzului, ni se impun ca forme; mirosul, pipăitul și gustul sînt simțuri ce par a se fi specializat în perceperea altor realități decît cea a formelor.

Prin termenul *formă*, asupra căruia vom reveni, înțelegem aici acel ansamblu de elemente capabile a delimita și semnaliza, vizual sau sonor, orice prezență în spațiu și timp.

Căutînd să înțelegem universul formelor, trebuie reținut că el înglobează formele naturale, dintre care unele pot fi forme vii, altele neînsufleteite — și formele artificiale; cu anumite excepții, acestea din urmă presupun prelucrarea unui material inert.

Sub aspectul materialelor din care sînt obținute și al simțurilor prin care le percepem, formele se clasifică în: acustice sau sonore și vizuale. Sub alte aspecte, mai restrînse, cum ar fi cele referitoare la condiția spațială a formelor, la posibilitățile lor de expresie estetică, ori la tehnicile de prelucrare a materialelor, fiecare dintre categoriile menționate anterior comportă noi și noi subdiviziuni: *forme statice*, *forme dinamice*, *forme bi-di-*

* Unele dintre disociațiile ce urmează sînt extrase dintr-o altă lucrare a autorului, *Frumosul dincolo de artă*, în curs de apariție.

mentionale, forme tri-dimensionale. subordonate acestora fiind formele grafice, formele picturale ș.a.m.d. Nu ne-am propus însă aici să vorbim despre posibilitățile de clasificare a formelor.

Dacă încercăm să localizăm diferitele elemente purtătoare de informație, ale prezențelor distincte pe care le percepem vizual, destructurînd ansamblul ce-l reprezintă forma, ajungem, mai întîi, la cele privind conturul și starea lor, bi- ori tri-dimensională. Dezvoltarea analizei întreprinse ne va permite apoi să le reținem pe cele privind cromatica, raporturile dintre lumină și umbră, textura suprafețelor. Formele vizuale artificiale capabile să impresioneze estetic presupun intervenții specifice asupra materialului din care sînt realizate, tocmai în asemenea direcții.

Dintre formele existente, cele putînd fi cuprinse global cu privirea și pretîndu-se fie la o posibilă recompunere, reproducere, multiplicare, prin intervenția omului asupra unui material identic sau asemănător, celui din care au fost obținute, fie la o posibilă deplasare, mișcare, manevrare, dirijare — potrivit unor intenții determinate — sînt denumite, obișnuit, *obiecte* (să nu uităm însă că termenul de obiect mai are și alte accepțiuni).

Obiectele, la rîndul lor, pot fi clasificate după criterii foarte diverse, dar cele referitoare la natura și destinația acestora sînt invocate cu precădere. Dintr-un asemenea unghi de vedere trebuie înțeleși termenii : *obiect utilitar, obiect ludic, obiect estetic* iar sub alt aspect : *obiect industrial, obiect artizanal, obiect artistic*.

Termenii : obiect industrial, obiect artizanal, obiect artistic sînt frecvent întrebuițați în scrierile contemporane de estetică. Nu există însă, decît arareori, conștiința clară a ceea ce desemnează exact fiecare. Așa, bunăoară, „obiect artistic“ pare, pînă la un anumit punct, sinonim cu „operă de artă“ — formulare specifică mai degrabă esteticii clasice. El se dovedește, totuși, vag și confuz, fapt pentru care, atunci cînd se încearcă delimitarea mai riguroasă a domeniului artei e preferat aparentul său sinonim : „operă de artă“. Nu același lucru

se întâmplă însă cu „obiect artizanal“ sau „obiect industrial“, atunci cînd se pune problema delimitării altor domenii estetice, deosebite de cel al artei. Probabil, însăși relativitatea granițelor dintre artă și domeniile estetice înrudite impune gradul de ambiguitate al termenilor folosiți. În cazul artei, ei vor comporta un mai mare grad de ambiguitate; în celelalte cazuri, unul mai mic. Dar diferența de precizie între termenii specifici artei și cei specifici domeniilor înrudite cu aceasta își are și alte temeuri. Cel mai important dintre ele privește, indiscutabil, adevărul că *arta poate fi concepută numai ca sistem de opere*, iar nu de obiecte.

Pe linia încărcăturii sale semantice, moștenite din latină, *operă* implică ideea de formă descoperită pe parcursul prelucrării directe — în cazul nostru: manuale — a materialului, cu intenția de a-l ordona și structura astfel, încît, contemplat, să evoce o posibilă ipostază a umanului.

Opera de artă constituie întotdeauna o formă ce nu-și găsește corespondențe printre celelalte prezențe fizice, existente deja, tocmai în virtutea rostului său comunicațional. Instaurînd un plus de noutate, de inedit, opera de artă va reprezenta totodată o descoperire de formă în material și o izbîndă în efortul de a supune voinței ordonatorii respectivul material.

Originalitatea desemnează caracterul operei, de prezență evident diferită, ca ordine instaurată în materialul din care a fost obținută, de tot ce o înconjoară.

Expresivitatea desemnează caracterul operei de prezență voit comunicațională, capabilă a permite celui ce o contemplă și accesul la o altă informație decît cea dezvoltată doar prin simplele proprietăți fizice ale acesteia.

Astfel, *opera de artă devine întotdeauna o prezență generatoare de spectacol*; tocmai în virtutea originalității și expresivității ce-i sînt inerente, ea va atrage atenția, va obliga la dialog, va incita la reflecție.

Spectacol are aici sens de priveliște nemaiîntîlnită.

Rezultă că o asemenea formă nu poate fi asimilată unui obiect. În fața ei nu poți rămîne indiferent; încerci

o anumită *stare de spirit* încerci o anumită *dispoziție*; treci printr-un anumit *complex de trăiri*. Pentru a le desemna, noi folosim — după cum arătam — termenul generic de *sentiment*. El trebuie înțeles însă cu multă precauție, pentru că adeseori privește situații în care ne aflăm implicați afectiv doar în mod vag, fiind vorba practic de diferite dispoziții, stări de spirit sau complexe de trăiri. E clar că între sentiment, impresie și dispoziție, între sentiment, emoție și stare de spirit pot fi cu ușurință sesizate nu numai diferențe de intensitate a implicării afective, dar și de natură a acestora. Valoarea formelor din sistemul artei se dovedește întotdeauna condiționată de capacitatea lor de a impresiona pe cel ce le contemplă, de a provoca „sentimente“.

Arta ne apare, prin urmare, ca sistem de forme cu statut diferit de cel al obiectelor, forme capabile să determine la cel care le contemplă diferite complexe de trăiri, emoții sau dispoziții, indiferent de eventuala lor destinație utilitară.

Cum să cuprinzi toate aceste adevăruri într-o definiție scurtă, simplă și precisă? Nu încapе îndoială, conceptul de artă desemnează o realitate pe cît de diversă, pe atît de complexă. De aceea, pentru desemnarea mai exactă a diferitelor grupuri de cazuri din perimetrul artei se apelează la alte concepte, subordonate; este vorba, în primul rînd, de conceptele desemnînd realitatea artelor ce comportă un grad mai pronunțat de înrudire; este vorba apoi de conceptele desemnînd realitatea artelor luate în singularitatea lor, realitatea genurilor, speciilor și subspeciilor artistice diverse.

Porînd de la ideea că diaporama poate fi abordată ca „artă virtuală“, să încercăm a-i delimita, măcar tatonant, cadrul de manifestare, atît cît ne permit experiențele actuale.

Dar, prima dificultate întîmpinată ne obligă la o nouă disociație, aceea dintre *formă* și *image*.

Diaporama aduce în discuție spectacolul obținut din fuziunea imaginii proiectate concertat, în tehnica dia-

pozitivelor, muzică și eventual text sau „cuvînt“, exploatînd numeroase efecte, la care apelează și cinematograful.

Pînă acum, pentru a înțelege arta, am reținut că există forme cu statut de obiect și statut de operă. Este oare formă sinonim cu imagine ?

Disociațiile pe marginea conceptului de imagine se dovedesc la fel de anevoioase ca și cele operate mai înainte. Reținem, în primul rînd, semnificația cea mai largă a cuvîntului *imagine*, aceasta desemnînd, după cum se informează dicționarele, reprezentarea concretă, în măsură să ilustreze un conținut sau o idee abstractă; figurile de stil — pentru exemplificare — sînt considerate, din acest punct de vedere, imagini. Reținem, în al doilea rînd, unele semnificații mai restrînse ale cuvîntului. Abraham Moles, într-un studiu inclus în volumul colectiv *Image et la communication* (Paris, 1972), studiu intitulat: „Vers une théorie écologique de l'image“, definește imaginea p. 49) drept „...suport al comunicației vizuale care materializează un fragment din universul perceptiv (anvionementul vizual)“. Autorul e de părere că orice imagine se caracterizează printr-un anumit grad (variabil) de *figurativ*, printr-un anumit nivel de *iconicitate* și printr-un anumit coeficient de *complexitate*, indiferent de condițiile tehnice — contrast, format, stare fixă ori stare de animație. Ca să eliminăm, cel puțin parțial, posibilitățile de confuzie, conștienți de pericolul unei exprimări ușor tautologice, vom spune că în cazul de față ne interesează numai problema *imaginii vizuale*.

Etimonii de referință sînt: în latină — *imago*, însemnînd portret, reproducere și *videre*, care înglobează tot ce se oferă ochiului spre percepere. Și din greacă există un cuvînt cu numeroși descendenți contemporani — *eikon*, adică portret, imagine. *Iconicitatea*, de care vorbește și Abraham Moles, desemnează proprietatea oricărei imagini de a reproduce comprimat și selectiv unele elemente ale aspectelor universului perceptiv la care se face trimitere.

Dar, dincolo de toate considerațiile savante, obișnuit, prin imagine se înțelege orice reprezentare mentală a

unui lucru vizibil. Pornindu-se de aici, s-a ajuns la înțelegerea imaginii ca formă cu statut apropiat reprezentării a ceva văzut — deci forma figurativă bidimensională. Dintre formele artistice, la început numai cele alcătuind domeniile graficii și picturii dispuneau de un asemenea statut. Însă, odată cu descoperirea principiului și tehnicilor fotografiei, situația a început să se schimbe. Pe un asemenea fond, și în limba română confuzia dintre formă și imagine s-a impus tot mai mult.

Totuși, între formă și imagine există substanțiale deosebiri.

Formă are, după cum știm, mai multe accepțiuni: contur, profil, aspect exterior al oricărei prezențe fizice, realitate distinctă perceptibilă cu ajutorul văzului sau auzului, figură, schemă, tipar. Toate au implicații în viața estetică, dar nu ne interesează acum. Poate că n-ar trebui ignorat nici faptul că atunci când Alexander Baumgarten, la mijlocul secolului al XVIII-lea, fundamenta estetica în calitate de știință modernă, el o concepea, printre altele, și ca știință a „formelor perfecte“.

Imagine înseamnă — am văzut — reprezentare mentală a ceva vizibil ori, mai degrabă, reprezentarea unei forme vizibile dintr-un unghi de vedere determinat. Ea implică — așa cum se deduce cu ușurință — tipul de reproducere bidimensională — cu masive reducții sau amplificări ale parametrilor — dintr-o anumită perspectivă.

Astfel, imaginea constituie întotdeauna o reprezentare statică. Ea fixează starea de moment sau un posibil aspect al devenirii formei.

Cum se explică totuși faptul că vocabularul de specialitate include diferite expresii ce, prin însăși existența lor, par a infirma o asemenea convingere? Se vorbește, de pildă, despre „imaginea dinamică“ și despre „imaginea mobilă“, prin opoziție cu „imaginea fixă“.

Există o primă interpretare estetică a expresiei „imagine dinamică“ — fără îndoială corectă — potrivit căreia, semnificațiile acesteia privesc realitățile altor fa-

milii de forme decât cele pur vizuale ; aici, imaginea, dacă o acceptăm cu un atare sens, nu mai are un contur stabil, comportînd, clipă de clipă, noi și noi modificări.

Există o a doua interpretare estetică a expresiei : „imagine dinamică“, înțeleasă ca formă bidimensională, deci, cu statut similar tuturor reprezentărilor mentale, obținută în procesul de proiectare pe ecran a unei suite de „instantanee“ ce se succed cu o viteză mai mare de 16 unități pe secundă, ceea ce creează iluzia mișcării, în limitele unui spațiu „suplu“ și „fluid“ : este imaginea filmică. Elementul de bază îl constituie însă tot imaginea fixă, completată și „prelungită“, întotdeauna, prin ceea ce urmează în contextul „suitei“ din care ea face parte. De aceea sînt preferate de obicei expresiile „imagine mobilă“ sau „imagine animată“ celei de „imagine dinamică“.

Ajunși aici, s-ar impune o „paranteză“.

Compoziția filmică este constituită din *secvențe*, reprezentînd, fiecare, în condițiile proiectării lor pe ecran, o „scenă“ distinctă sau mai multe „scene“ ce au loc în același decor și în niște limite de timp care le asigură o indiscutabilă unitate. În cadrul secvenței, imaginile fixe — denumite *fotograme* — se succed, completîndu-se și excluzîndu-se una pe cealaltă. Factori importanți devin, în această privință, ritmul, tempo-ul, viteza ; ei aduc în discuție ceea ce în limbajul cinematografic se numește *cadență*.

Propriu oricărei imagini fotografice sau filmice — indiferent — se dovedește întotdeauna referirea la ceva, inițial existent obiectiv. Nu e mai puțin adevărat însă că, spre deosebire de reprezentarea mentală, imaginea fotografică sau filmică are ea însăși o existență obiectivă, fiind reprezentare obținută în condițiile mai sus arătate, fixată — pentru fotografie — pe o suprafață plană.

După cum observa, pe bună dreptate, un cunoscut teoretician al acestui domeniu, francezul Jean Mitry, tocmai prin asta imaginea fotografică și cea filmică — în starea lor de fotogramă — nu pot constitui replica exactă a realității de referință ; ceea ce ele reprezintă devine altceva decât ceea ce a fost vizat prin obiectivul aparatului de luat vederi.

Vocabularul fotografic și filmic dispune de numeroși termeni indicînd tocmai condițiile specifice imaginii astfel înțelese. Îi vom prezenta, sprijinindu-ne pe definițiile date de către Jean Mitry, atît în *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, vol. I (1963) și II (1965), cît și în *Dictionnaire du cinéma* (1967).

Cuvîntul *cadru* indică — în contextul la care ne referim — „fereastra” sau „deschiderea” aparatului de fotografiat sau filmat. Prin extindere, el mai desemnează și limitele imaginii fotografice sau filmice, determinate de „deschiderea” aparatului, dar și — în cazul proiecției — de limitele ecranului.

Cîmpul constituie spațiul vizat de aparatul de luat vederi; el poate fi mai mult sau mai puțin întins, după cum este vorba de un mare ansamblu, de un plan apropiat sau îndepărtat.

Unghiul este punctul de vedere din care înregistrăm orice formă sau grup de forme pe peliculă.

Planul ar desemna ansamblul imaginilor luate din același unghi și cu același cadraj. Să-l ascultăm, pentru detalieri și completare, pe Jean Mitry: «Fiind imagine animată, imaginea filmică este constituită dintr-un oarecare număr de instantanee succesive. Fiecare serie de instantanee vizînd aceeași acțiune sau același obiect, sub același unghi, constituie ceea ce se numește *plan*. Planul este unitatea filmică, iar multiplele elemente fotografice care-l compun se numesc *fotograme*».

Tocmai asupra acestei unități elementare, asupra acestei imaginii fotografice individuale vrem să stăruim.

O imagine fotografică este „reproducerea” mecanică a cîmpului vizat prin intermediul obiectivului, ca rezultat al imprimării zonelor luminoase ale acestuia și consecință a reacțiilor foto-chimice ale unei emulsii sensibile turnate pe un suport celulozic. Se poate, deci, spune că această reproducere ca atare este aproape impersonală.

Însă orice fotografie e făcută de un fotograf. Trebuind să înregistreze o realitate oarecare, operatorul procedează la o anumită alegere; își delimitează cadrul. Dacă e nevoie, organizează elementele repartizate în cîmp, stabilind unele raporturi armonioase. Mai mult,

reglînd intensitatea eclerajului și componînd cu umbrele și luminile el reliefează volumele sau le estompează. Deschiderea diafragmei, cantitatea de lumină — mai mare ori mai mică — admisă în camera obscură respectivă, asigură, și ea, o valoare particulară imaginii, deci lucrurilor reprezentate.

Așa că, imaginea fotografică e întotdeauna rodul unei anume interpretări. Ea este mărturia unei priviri și, prin aceasta, e încărcată de o anumită subiectivitate. Se poate spune că ea este redare „mecanică“ a unei priviri personale îndreptată asupra unui subiect determinat, subiect care, dealtminteri, ar fi putut fi compus în prealabil. Pe scurt, această imagine poate fi încărcată de calități estetice, concomitent cu o anumită intenționalitate» („Esthétique et Psychologie du cinéma“, vol. I, p. 107).

Se impune reținută observația, ușor realizabilă, că întotdeauna suita de imagini capabilă să creeze iluzia de mișcare sau numai să sugereze mișcarea presupune o succesiune în condițiile căreia „piesa“ care urmează trebuie s-o completeze, în mod logic și firesc, pe cea anterioară. O suită de imagini în condițiile căreia vom resimți — atunci cînd va fi proiectată pe ecran — absența unor „piese“ ce ar fi trebuit să se interpună între o reprezentare și alta, alterează iluzia de mișcare, dar intensifică forța de șoc a fiecărui moment ca aspect al formei menit să impresioneze ochiul, atunci cînd proiectarea are loc cu o viteză mai mică de 16 poziții pe secundă.

Am mai arătat: problema imaginii ajunge să prezinte importanță deosebită pentru estetică din momentul „apariției“ fotografiei.

Fotografia se pretează înțelegerii noastre, înainte de toate, ca imagine. Ea aduce în discuție reprezentarea, similară celei mentale, a unei forme reale, înregistrate pe placa sau banda fotosensibilă de celuloid, prin diverse procedee tehnice. Momentul ulterior va fi cel al fixării imaginii astfel obținute — după tratamentul chimic de rigoare (developarea) — pe un suport solid, de obicei hîrtie. Odată obținută astfel, fotografia constituie o pre-

zență fizică ce poate fi percepută vizual și în ansamblul ei. Am putea deci considera fotografia și ca o formă, însă ea nu prezintă niciodată importanță estetică în această calitate; formatul, conturul, textura materialului pe care este fixată definitiv imaginea devin elemente secundare.

Merită amintite, cu acest prilej, interesante observații ale lui Lewis Mumford referitoare la statutul estetic al fotografiei, prin comparație cu celelalte arte, formulate într-o carte mai veche, pe nedrept uitată: *Technics and Civilization* (1934). În ciuda aerului ușor desuet, pe care îl respiră, și a stângăciilor de exprimare, adevărul observațiilor formulate în cartea lui Lewis Mumford se păstrează nealterat, sunînd în perfect consens cu ceea ce ne spunea, mai tîrziu, și Jean Mitry: „Fiecare fotografie, oricît de mult ar fi studiat-o autorul ei și oricare ar fi timpul de expunere a ei, este esențialmente un instantaneu. Ea constituie o tentativă de a reține și pătrunde esența unui moment unic, singurul semnificativ dintre miile pe care ni le oferă viața de fiecare zi. Dar spre deosebire de artistul plastic, fotograful nu-și poate prelucra materialul în întregime așa cum ar vrea; el trebuie să rețină lucrurile așa cum le găsește, privite însă din unghiul cel mai potrivit, în condițiile de iluminare cele mai indicate, alegîndu-și, în funcție de aceasta, timpul de expunere. El este obligat astfel să țină seama de elementele ce condiționează arta sa — lumina, atmosfera, anotimpul, posibilitățile tehnice ale aparatului, substanțele de dezvoltat. Și asta pentru că partea mecanică nu funcționează de la sine, iar rezultatele depind de o justă corelare a „momentului“ cu mijloacele materiale de care dispune. Desigur, nici pictura nu poate să-și depășească condițiile tehnice. Fotografia însă diferă de pictură sau desen, prin faptul că procesul ei de creație e determinat, în fiecare stadiu al său, de condițiile externe; în fotografie, fantezia artistului nu se poate dezlănțui chiar atît de nelimitat cum ar putea să pară. Cît despre diferitele forme de montaj, la care se face frecvent apel atunci cînd este vorba despre libertatea artistului fotograf, ele aduc în discuție

o altă realitate decît cea propriu-zisă fotografică; sînt mai degrabă o specie de pictură, în care elementele fotografice servesc pentru compunerea unui mozaic, așa cum, pentru a obține unele cuverturi în mai multe culori se apelează la petice din țesătură diverse. Oricare ar fi valoarea artistică a montajului, ea nu derivă din aparatul fotografic, ci din pictură“ (traducerea italiană: „Tehnica e cultura“, 1961, p. 346).

Consacrarea fotografiei și ca artă — în secolele XIX și XX — a determinat la artiștii plastici spectaculoase încercări de reconsiderare a posibilităților de expresie estetică specifice grupului de forme pe linia căruia căutau să se afirme. S-a renunțat la ambițiile de redare fidelă — așa cum o preconizau la un moment dat concepțiile naturaliste — a unor întîmplări, a unor situații întîlnite, a unor figuri reținute, acestea putînd fi surprinse, în scopuri strict documentare, și cu ajutorul aparatului de fotografiat. S-a ajuns chiar la abandonarea figurativului. Au fost asimilate, după cum vom vedea mai tîrziu, numeroase materiale noi. S-a căutat reabilitarea unor tehnici și materiale considerate, pînă atunci, ca nedemne de condiția artei. Noile descoperiri științifice și tehnice au permis apariția unor manifestări estetice inedite: spectacolul de sunet și lumină, spectacolul fîntînilor iluminate, spectacolul cu focuri de artificii (la dimensiuni nemaîntîlnite pînă atunci) etc. Multe dintre ele sînt anexate, la început, fie artelor tradiționale, fie activităților ludice — care cunosc în această perioadă o mare extindere. Dar, pe măsura trecerii timpului, comentatorii fenomenelor de civilizație modernă semnalează, tot mai insistent, faptul că locul unor atari manifestări nu este în perimetrul vechilor arte și că ele ar trebui situate undeva în paralel cu acestea. Numai Jacques Viénot, în *La république des arts* (Paris, 1941), stăruie încă pe linia vechilor convingeri, opînd că domeniul general al artei ar trebui reconsiderat, pentru a găsi loc, în cadrul lui, și manifestărilor estetice de dată recentă. Tot un francez, J. Segond — la care ne-am mai referit — într-o comunicare ținută la Al II-lea Congres internațional de estetică (1937), lansează noțiunea de „arte virtuale“ („La notion d'arts virtuels“).

Deși formularea propusă de J. Segond nu prea a avut atunci ecou printre specialiști, problema artelor virtuale — îndeosebi cele exploatând efectele unor noi materiale și ale unor noi tehnici —, consecință a dezvoltării civilizației moderne, a rămas valabilă.

Vorbind despre estetica diaporamei, am considerat că trebuie pornit de departe — așa cum probabil s-a remarcat — de la ceea ce înțelegem prin artă în general, de la ceea ce reprezintă astăzi artele tradiționale prin comparație cu noile manifestări sau cu unele manifestări ce au încă un statut estetic incert.

Dintre acestea, desigur, la început a fost fotografia. Pe urmă, au apărut diapozitivele. A urmat cinematograful.

Să analizăm puțin semnificația estetică a manifestărilor presupuse de fiecare etapă, reținând că ele aduc în discuție nu atât problema formelor cât problema imaginii. Spre deosebire de alte suporturi întâlnite în comunicația vizuală, imaginea ne apare angrenată mai mult în transmiterea de mesaje vizând afectivitatea. Iar fenomenele din perimetrul afectivității — trăirile, de amploare și intensitate variabilă — numai parțial pot fi descrise și prin urmare desemnate, prin noțiuni sau diverse formulări cu o funcție asemănătoare. Dealtminteri, expresii de tipul: N.,-am cuvinte să spun ce-am trăit atunci“, dovedesc tocmai dificultatea de a face cunoscut pe deplin altora, la nivelul vorbirii curente, orice sentiment încercat.

Fotografia reprezintă imaginea unei forme, existente obiectiv, care, după ce a fost înregistrată pe placa sau banda de celuloid fotosensibilă și a fost supusă dezvoltării, ajunge să fie fixată pe un suport definitiv. Fotografia devine astfel o mărturie despre forma existentă obiectiv, înregistrată cu ajutorul aparatului de fotografiat, pe banda fotosensibilă de celuloid, dar și, indirect, o mărturie asupra calității aparatului, asupra calității materialelor utilizate etc. Peste toate acestea însă fotografia ni se impune ca mărturie a ingeniozității, sensibilității și fanteziei fotografului. Când ea va prezenta

atributele unei reușite de excepție — adevărată performanță de inventivitate, sensibilitate și meșteșug — o vom recunoaște ca operă. Astfel, contactul cu fotografia, ca și contactul cu orice formă artistică vizuală, presupune, întotdeauna, un oarecare șoc, fie pentru că forma reprezentată nu ne este cunoscută, fie pentru că, dacă ne este cunoscută, noi n-am știut s-o surprindem adevărată natura fotografiei. Forța de impact a fotografiei apare însă mult atenuată, datorită firescului condițiilor în care se produce contemplarea. Nu este nevoie de crearea unei ambianțe speciale, așa cum se întâmplă în cazul proiecției diapozitivelor sau filmelor, nu este nevoie de respectarea riguroasă a unor condiții de contemplare, obligând la o anumită postură, la o anumită perspectivă. Poate tocmai prin interesul stîrnit în limitele firescului, al așteptatului, al intimului, fotografia a reușit să se integreze, într-un timp istoric foarte scurt, în viața cotidiană, devenind pentru oricine o prezență familiară de necontestat.

De la „apariția” fotografiei și pînă astăzi intervine problema unor continue perfecționări de aparatură, procedee de prelucrare, tehnici compoziționale și modalități de expresie estetică, perfecționări ce au condiționat deopotrivă consacrarea ei ca artă și afirmarea — prin derivare — a unor manifestări estetice autonome, toate avînd pronunțat caracter popular: diapozitivele, cinematografia, foto-romanul, diaporama. De la placa de metal sau sticlă la banda de celuloid — filmul — de la filmul „alb-negru, la cel „color”, de la aparatul de fotografiat greoi, specific începuturilor, la cel portabil — și de aici la cel electronic, miniaturizat — de la lumina naturală la iluminarea artificială a formelor, odată cu descoperirea „becului”, iar mai departe, la ceea ce desemnăm azi prin termenul de proveniență germană: Blitz, de la vechile procedee de dezvoltare presupunînd îndelunga tratare a filmului în laborator, la cele moderne — ultra-rapide — drumul este marcat de noi și noi descoperiri, invenții, inovații. Simplul joc al truajelor a condus la complicata tehnică a fotomontajului. În legătură cu interesul modern pentru fotomontaj,

nu trebuie uitate însă nici celelalte influențe, venite din exterior. Artele — cu sau fără permisiunea teoreticienilor — nu numai că-și corespund unele altora, dar se și influențează reciproc, la nivelul unor invizibile canale. Fără îndoială, experiențele fotografiei s-au constituit în interesante surse de sugestii pentru artiștii plastici, dar și noile experiențe din perimetrul artelor plastice n-au rămas fără ecou pentru fotografie. Fotomontajul, de exemplu, a început să aibă succes din momentul când pictorii încep să utilizeze colajul.

Termenul *colaj* desemnează tehnica lipirii pe un suport solid ce, din perspectiva convingerilor estetice tradiționale, ar fi trebuit pictat cu penelul, astfel încât să formeze un tablou. Se pare că, pentru prima dată, cubiștii, în 1912, au „inaugurat” această tehnică, încorporând bucăți de tapet și tăieturi din ziare în picturile lor. Un an mai târziu, Picasso aplică aceeași tehnică în construcția unor reliefuri. Colajul s-a impus apoi prin futuristii italieni Soffici și Carra, ale căror tablouri, realizate în această tehnică, cunosc un foarte mare succes (să ne amintim, de pildă, lucrarea lui Carlo Carra: „Manifestare interventistă”), dar și prin unii dadaști ca George Grosz. Un rol important în consacrarea tehnicii colajului l-au avut și „cubo-futuristii” ruși, între care Vladimir Tatlin, cu ale sale „Reliefuri” trebuie menționat cu prioritate.

Fotomontajul a lansat colajul sau invers? Cert este că fotografia și pictura s-au influențat reciproc. Fotomontajul, utilizat inițial doar în publicitate, ajunge treptat să fie asimilat ca nouă tehnică artistică. Îndeosebi grupul Dada de la Berlin îl practică — 1918 fiind poate anul cel mai semnificativ în această privință — prin Raoul Hausmann, Hannah Höch și John Heartfield, concepându-l ca pe o modalitate a colajului; în locul altor materiale lipite se apelează la fotografii sau bucăți de fotografii. Compoziția obținută astfel devine o imagine complexă, fără corespondent în realitate, bogată în semnificații, capabilă să impresioneze privitorul mai mult decât simpla fotografie (chiar atunci când este trucată). Se vor obține în această tehnică compoziții de mari dimensiuni care folosesc supradimensionările de detalii și

accesorii pentru a sugera o anumită ambianță, pentru a solicita ironia; unele dintre fotomontajele lui Heartfield, insistând îndeosebi pe efectul de caricatură, au fost folosite, de altfel, în lupta politică împotriva forțelor de dreapta. La impunerea fotomontajului, ca tip de manifestare estetică derivată din experiențele fotografiei și sugerînd posibile drumuri spre diaporamă, un rol important au avut și căutările artiștilor plastici ruși, care și-au pus talentul în slujba ideilor Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, încă din primii ani de existență a statului sovietic. Propaganda politică vizuală exploatează cu ingeniozitate, în această perioadă, „virtuțile” fotomontajului. Vitrinele Rosta, la care lucrează și Maikovski, pavoazările pentru unele dintre marile manifestări populare din Piața Roșie, cu ocazia diferitelor sărbători — acțiuni în care îl găsim angajat îndeosebi pe Malevici —, pavoazările pentru diferitele târguri și expoziții folosesc fotomontajul în formele care vor inspira mai târziu diaporama. Întîlnim însă, preluate în cadrul diaporamei, și numeroase efecte la care au recurs reclama, afișul și panoul politic sau publicitar sovietic din aceeași perioadă. Un panou publicitar, din anii '20, folosit pentru popularizarea în exterior a produselor economiei sovietice, semnat de G. Bersadski, ne apare astăzi de o extremă modernitate — compus parcă exact după principiile compoziționale ale diaporamei. Afișele pentru diferite spectacole teatrale, filmice sau pentru expoziții, din aceeași perioadă, de asemenea anumite coperti de catalog, semnate de A. Rodcenko și L. Lisițki, au contribuit mult, indiscutabil, la înțelegerea forței de expresie a formei artistice grafice compuse fie în spiritul celei fotografice, fie chiar cu fotografii.

Și la Bauhaus s-au întreprins unele experiențe în domeniul afișului, reclamei ca și în domeniul proiecției cu diapozitive, care au permis concluzii inedite, conducînd spre înțelegerea a ceea ce poate avea specific compoziția diaporamică. Dar asupra acestui aspect poate vom avea ocazia să revenim.

E discutabilă „data apariției” diapozitivelor. Nu are rost să intrăm aici în detalii. Ni se pare suficient dacă

reținem că diapozitivele constituiau, deja, la începutul secolului XX, o realitate culturală — ca și discul sau filmul. Specific lor apare faptul că imaginea înregistrată pe placa sau pelicula fotosensibilă nu mai este fixată, după developare, pe un suport solid, ci proiectată, în vechile tehnici ale lanternei magice, pe ecran.

Contactul cu imaginile proiectate pe ecran, în condițiile unui spațiu întunecat, presupune un șoc foarte pronunțat. Imaginea proiectată pe ecran cu ajutorul fascicolului de lumină se detașează net, eclipsînd practic totul în jur. Se poate vorbi de o adevărată forță de fascinație specifică formelor proiectate în sistemul diapozitivelor. Ele exercită asupra privitorului o acțiune asemănătoare celei hipnotice, rupîndu-l — pentru cîteva fracțiuni de secundă — de toate celelalte preocupări.

După fotografie și diapozitiv, următorul moment, în măsură să legitimizeze istoric diaporama, este marcat „de apariția” cinematografului. Principiul de bază rămîne același : imaginea înregistrată pe banda de celuloid și proiectată pe ecran. Numai că, în locul unei singure imagini, succedate sau nesuccedate la intervale relativ mari de o alta, intervine acum — s-a văzut — problema suitei de imagini, care rulează în ritm rapid, astfel încît pe ecran obținem iluzia formelor în mișcare. E consemnată ca adevărat moment de revoluție în istoria cinematografului apariția filmului sonor. Secvența proiectată pe ecran își amplifică forța de șoc prin efecte însoțitoare de ordin verbal sau muzical ; mai tîrziu, concepția despre rolul acestora se va schimba ; din elemente însoțitoare, vor deveni componente, alături de imagini, ale spectacolului audio-vizual care este spectacolul cinematografic de azi. Totuși, filmul, prin însuși faptul că presupune relatarea în timp a formelor, o relatare treptată deci a realității de referință, nu poate utiliza întreaga forță de șoc proprie fiecărei imagini, proiectate separat.

La constituirea diaporamei, ca tip de manifestare artistică distinctă, un deosebit rol au avut experiențele filmului de desene animate, în măsura în care „animația” poate fi considerată drept o „altă artă” decît cinematografia, „cea de-a noua”. În condițiile filmului de

desene animate, ceea ce este proiectat pe ecran nu mai creează iluzia mișcării, ci reconstituie mișcarea, prin intermediul unei suite de imagini, reproducând, fiecare, faze ale mișcării, faze înregistrate anterior ca tot atâtea poziții succesive. Intervalele neocupate de fotogramele care ar trebui să existe pentru a se crea iluzia mișcării — în condițiile rulării lor prin fața proiectorului cu o viteză mai mare de 16 unități pe secundă, vor fi resimțite de către spectatori, amplificându-li-se astfel forța de șoc. De aici, capacitatea deosebită de impresionare a filmului de desene animate — accentul căzînd nu pe fiecare fotogramă, ci pe fiecare moment al mișcării obținute prin proiectarea uneia sau mai multor fotograme — acesta fiind în măsură să fascineze spectatorul exact ca și diapozitivul proiectat pe ecran.

Ne aflăm în vecinătatea iluziei, într-o zonă în care primează efectul de sugestie, permițînd și solicitînd spectatorul, în funcție de experiențele sale anterioare, la asociații din cele mai diverse, la completarea cu ajutorul fan-teziei, a ceea ce pe ecran nu a fost spus în întregime.

Sugestii tot atît de importante, care ar putea fi — la urma urmelor — acceptate drept „cauze“ ale apariției și consacrării diaporamei — poate mai puțin evidente pentru un necunoscător — au venit și din perimetrul marilor mișcări artistice moderne, îndeosebi cele din artele plastice. Merită, dealtfel, urmărite cu toată atenția — nu numai cînd e vorba de colaj sau fotomontaj — relațiile dintre diferitele perfecționări sau inovații privitoare la materialele și tehnicile fotografice ori cinematografice și fenomenele ce au loc în perimetrul artelor tradiționale. Nici astăzi nu știm, bunăoară, cine au fost descoperitorii a ceea ce tehnicile filmului aveau să consacre sub denumirea de gros-plan : desenatorii, fotografii sau operatorii ? Deși cu antecedente îndepărtate, benzile desenate vor cunoaște, în secolul XX, o extraordinară dezvoltare tocmai prin preluarea unor efecte pe care le consacră cinematograful. Romanul și nuvela preiau, pe cont propriu nu puține procedee specifice filmului. De la Marcel Proust pînă la Alain Robbe-Grillet sau Nathalie Sarraute, mereu s-a vorbit în critica literară despre ele.

După cum se poate observa, sînt numeroase trimiterile la experiențele „consumate” în ultimul veac, pe care ni le sugerează spectacolul diaporamic actual, atunci cînd căutăm să-l explicăm estetic și să-l legitimăm istoric.

Va fi întotdeauna greu de apreciat ponderea elementului „întîmplare” în constituirea diaporamei ca tip distinct de manifestare artistică, în sensul că i-a venit o dată ideea cuiva să proiecteze diapozitivele într-un anumit ritm, să proiecteze mai multe diapozitive concomitent pe același ecran, să integreze proiectarea lor într-un anumit context sonor, de obicei muzical, să recurgă cîteodată la anumite texte. Cert este faptul că, alături de influențele ușor detectabile pe care le-au exercitat fotografia și cinematografia, numeroase idei care stau la baza compoziției diaporamice s-au desprins din experiența marilor mișcări artistice ale secolului XX.

Chiar unele poziții mai vechi, cum ar fi cele din Manifestul futurist (1910), preconizînd debarasarea „totală de subiect”, „cu scopul de a putea exprima vîrtejul vieții moderne — o viață de oțel, de fierbere, de orgoliu și viteză nebună —” subliniind necesitatea ca „mișcarea și lumina să distrugă materialitatea corpurilor”, par a fi impulsionat căutările în vederea găsirii unui nou tip de spectacol, avînd la bază tehnicile proiecției de diapozitive într-o anumită cadență și într-o anumită ambianță sonoră. Deși au avut o viață efemeră, unele dintre ideile futuriste au impulsionat profund conștiința multora dintre artiștii vremii, de cele mai diverse orientări. Să ne amintim numai de obsesia mișcării în pictura lui Marcel Duchamps, din această perioadă, reprezentată cel mai bine prin celebrul „Nud coborînd scara” (1912). Cubiștii, în marea lor majoritate, nu fac decît să descompună prin lumină și mișcare materialitatea corpurilor, atît de scumpă vechii picturi de factură academistă. Un rol important în ce privește studiul vizualității pornind de la datele esențiale ale vieții omului modern l-au avut și primele compoziții abstracte ale lui Vasili Kandinski, Piet Mondrian și Kazimir Malevici, fără a mai vorbi de scrierile lor teoretice. Ele demonstrează practic ce se poate obține numai cu ajutorul efectelor de punct, linie, plan,

suprafață, culoare. Să ne amintim „Compoziția din planuri de culori pure pe fond alb“ (1917) a lui Piet Mondrian, care seamănă perfect cu un ecran pe care sînt proiectate patrulete de cromatică variată, în măsură să șocheze privirea asemănător diapozitivelor proiectate cu ajutorul fascicolului de lumină. S-a vorbit pe bună dreptate despre rolul imens pe care l-a avut în stimularea investigațiilor privind tainele vizualității picturii și scrierile teoretice ale lui Kazimir Malevici. „Pătrat negru pe fond alb“ (1913). „Compoziție suprematistă“ (1914), „Suprematism dinamic“ (1914) pot fi reținute drept puncte de referință. Malevici reduce compoziția plastică la geometria simplă și culoarea pură, obținînd prin jocul figurilor geometrice elementare, înscrise într-o suprafață determinată, o realitate plastică punctată de zone care șochează privirea aidoma imaginii proiectate pe ecran.

Și creația fotografică propriu-zisă a unor artiști plastici moderni impune experiențe remarcabile, ele conducînd, fără îndoială, la concluzii ce au deschis orizonturile care fac posibilă, mai tîrziu, apariția diaporamei. Un dadaist, Christian Schad, în 1918, realizează „fotografia abstractă“; ea este obținută fără ajutorul camerei de luat vederi, prin simpla acțiune a luminii asupra unei hîrtii acoperite cu un strat de substanțe fotosensibile. Aceeași tentativă o face, concomitent, și Man Ray, la Paris. De la „fotografia abstractă“ la diapozitivul reprezentînd doar culoarea pură, capabilă a structura, ca simplă pată, compoziția complexă de imagini proiectate concomitent pe același ecran, nu mai este decît un pas.

Curentele artistice care se vor afirma în a doua jumătate a secolului nostru vor oferi, și ele, nenumărate sugestii, pe care le întîlnim astăzi exploatare în cazul spectacolului diaporamic. Să ne gîndim la posibilitatea sugerării volumului prin efecte de ton, în condițiile picturii denumite „Op-Art“. Să ne gîndim la asemănarea dintre o compoziție a lui Andy Warhol, reprezentant al „Pop-Art“-ului, și ecranul cu imagini proiectate simultan, în condițiile spectacolului diaporamic.

Diaporama s-a născut din sinteza unor efecte diverse. Principiul de bază a rămas cel al imaginii proiectate în sistemul diapozitivelor, dar treptat au fost adoptate unele soluții compoziționale noi. Mai întâi cele inspirate din filmul de animație: proiectarea, la intervale regulate, a unor imagini care se completează succesiv, astfel încît, fără a se crea iluzia completă de mișcare, aceasta ajunge totuși să fie sugerată, în contextul unei acțiuni relativ coerente. În acest stadiu, spectacolul cu diapozitive, căruia i s-au găsit, de-a lungul anilor, diverse denumiri, pînă s-a ajuns la aceea de diaporamă, pare mai mult inspirat de tehnicile filmice, cu deosebirea doar că, în cazul lui, secvența filmică este descompusă în fotograme, fiecare fiind proiectată separat și provocînd, deci, în mod autonom, un puternic impact vizual asupra spectatorilor. Apoi, imaginea, muzica, textul și eventual „cuvîntul” ajung să fie solicitate tot mai mult în tehnicile contrapunctului; în loc să se repete, ele „joacă” împreună. Se „jonglează” cu inscripționările, cu exclamațiile, cu „truvaiurile”.

Spre deosebire de film, care are ca unitate de bază *suita* de imagini fixe, diaporama are *seria*. Aceasta presupune un ansamblu de imagini care au, în funcție de împrejurări, unul sau mai multe elemente comune, apropiate sau asociabile — cadrul, unghiul de vedere, cîmpul, planul, profilul, conturul, cromatica realității reprezentate, lumina, sensul ori semnificația sursei de referință. Imaginile alcătuiind o serie pot realiza astfel, în condiții de proiectare succesivă sau simultană, un „tablou” relativ coerent, fiecare fiind percepută distinct și avînd o semnificație de sine stătătoare. Ele alcătuiesc o metaforă capabilă să ne transporte de pe planul existenței imediate pe planul unei existențe imaginare, cu semnificații superioare. În cazul diaporamei, ca și în cazul filmului, intervine problema unui fantastic joc al structurilor și relațiilor formale dintre acestea.

Compoziția diaporamică inspirată, în primul rînd, din tehnicile montajului filmic și cele ale fotomontajului, în al doilea rînd, din unele tehnici ale compoziției grafice și picturale, așa cum acestea au fost solicitate în cadrul diferitelor mișcări artistice moderne (Dadaismul, Cubis-

mul, Suprarealismul, Constructivismul, Action-Painting, Op-Art, Pop-Art) are la bază principiile *succesiunii și simultaneității* imaginilor alcătuind seria sau ansamblul de serii definitorii pentru fiecare spectacol, la care se adaugă muzica, uneori textul și eventual „cuvîntul”, venind în contrapunct cu imaginea. Mai mult decît în film, aici muzica, textul și „cuvîntul” pot reprezenta, cîteodată ca să folosim expresia unui sociolog francez, Edgar Morin, „cimentul” compoziției. Desigur, rostul textului sau al cuvîntului nu este aici de a tălmăci imaginea — ca în cazul *diafilmului*, de pildă — ci de a facilita captarea mesajului, printr-o mai eficientă punere în valoare a lui, asigurînd, totodată, legătura dintre ele, atît sincron cît și diacronic. Uneori sînt introduse, în aceleași scopuri, anumite semne grafice indicatoare, anumite scheme, comune tuturor seriilor de imagini ale spectacolului diaporamic respectiv.

Deja înainte de a se fi impus ideea spectacolului diaporamic — așa cum îl recunoaștem astăzi — s-a considerat că perceperea imaginilor proiectate pe ecran în sistemul diapozitivelor devine mai agreabilă într-o ambianță sonoră adecvată — de obicei un anumit fond muzical. De la asocierea imaginii proiectate cu muzica s-a ajuns treptat la o înțelegere mai complexă a raporturilor dintre ele. În condițiile spectacolului diaporamic actual sunetul se contopește, face corp comun cu imaginea, amplificînd astfel forța de impact a ceea ce apare fixat, pentru un foarte scurt timp, prin tehnicile proiecțiilor luminoase, pe ecran. Am putea recunoaște aici și unele influențe ale spectacolului de sunet și lumină. Astfel s-a ajuns la ideea concertului de imagini proiectate în condițiile în care ele fac corp comun cu o anumită muzică, cu anumite cuvinte, cu anumite fraze, cu alte efecte decît cele pe care le implică simpla proiectare de diapozitive. Se pot folosi mai multe aparate de proiecție și mai multe ecrane; se pot opera amplificări acustice.

Tipul de spectacol la care asistăm se va deosebi astfel profund atît de spectacolul filmic — ce implică întotdeauna o modalitate de relatare narativă — cît și de simplul spectacol cu diapozitive realizate în serie. Dia-

porama constituie o manifestare estetică audio-vizuală. Principalele efecte specifice sînt obținute prin alăturarea și asocierea imaginilor proiectate pe ecran.

Alăturarea aduce în discuție problema integrării imaginii într-un spațiu deja ocupat cu alte imagini, prin situarea ei lângă acestea, iar nu suprapunîndu-li-se. Lîngă o imagine proiectată intervine alta, care poate s-o completeze armonios pe prima, ori s-o pună în valoare prin contrast. Pot rezulta de aici semnificații noi pentru fiecare instantaneu, dar și pentru ansamblul acestora. (Înțelegem aici prin *semnificație* aluzia pe care imaginea înregistrată prin intermediul aparatului de luat vederi pe banda de celuloid — filmul — o face la o posibilă situație capabilă să implice, direct sau indirect, omul, la o posibilă stare a lumii. Înțelegem prin *sens* calea de acces spre semnificație. Înțelegem prin *aluzie* tipul de referire vagă, pe linia datelor reținute ca importante și edificatoare, pe care imaginea o face la acel „altceva” — posibilă stare a lumii — diferit de ceea ce ne ilustrează nemijlocit.

Asocierea aduce în discuție fie integrarea imaginii, atît în timp cît și în spațiu, fie integrarea imaginii numai în timp. Este vorba despre relațiile pe care noi le putem stabili mental între două sau mai multe imagini proiectate în același interval sau la intervale diferite, însă într-un spațiu care nu permite starea de alăturare, întrucît între ele se interpun altele. Vor rezulta, de aici, completările de sens și semnificații care stau la baza diferitelor sugestii. Vor rezulta de aici concluzii noi, neașteptate. Mai poate rezulta de aici, însă, și o pronunțată acțiune de transportare a spectatorului de pe planul realului pe planul imaginarului, o completă rupere de cotidian și, implicit, intensificarea procesului de comunicație dintre ceea ce este privit și cel ce privește, totul petrecîndu-se în condițiile unor relații ce sugerează doar mișcarea, fără a crea iluzia ei. Tot Jean Mitry, în *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, notează: „Raportul între două imagini, chiar statice, determină deja o oarecare mișcare, fie și ca simplă opoziție de structuri. Tre-

cerea de la una la alta generează o relație dinamogenă, ce presupune un oarecare ritm; acesta, evident, se complică atunci când imaginile sînt dinamice" (vol. I, p. 271).

Ca și filmul, diapozitivul — componentă elementară a spectacolului diaporamic — poate fi „alb-negru” sau „color”. De unde, cel puțin teoretic, cele două direcții de afirmare a diaporamei. Se insistă însă cu precădere pe tipul de compoziție folosind diapozitivul color.

Spre deosebire de alte arte, cum ar fi pictura, unde culoarea posedă o valoare pronunțat subiectivă, fotografia și principalele sale derivate — diapozitivul, filmul etc. — apelează la efectul de culoare, tocmai pentru a înfățișa cît mai obiectiv realitatea. Cum însă efectul de culoare — în funcție de calitatea materialelor — poate fi intensificat sau atenuat, prin diverse procedee, se pune problema dozajului corect, la care se poate recurge. În orice caz, folosirea efectului de culoare în spectacolul diaporamic trebuie să fie motivată, impresia creată fiind aceea de frumusețe „captată”, iar nu contra-făcută. Interpretările picturale ale imaginii, prin abuzul de culoare, ori creează impresia a ceva artificial, ori deviază spectacolul de la adevăratele sale rosturi, devenind psihagogie.

A vorbi despre viitorul diaporamei ca artă ni se pare superfluu. Deocamdată, e greu să se facă previziuni; dar din moment ce preocupările în acest domeniu cunosc astăzi amploarea pe care oricine poate s-o constate, e ușor de bănuît ce se va întîmpla mîine.

Ca tip de spectacol situat la confluența dintre artele spațiale și cele temporale, dintre vizual și sonor, diaporama se manifestă deja într-o multitudine de direcții. Forța de șoc a imaginii proiectate în sistemul diapozitivelor, amplificată prin muzică și poezie, prin efecte secundare de ambianță, facilitează captarea și persistența, pînă la obsesiv, a mesajului transmis. Mai ales în publicitate, spectacolul diaporamic este foarte mult solicitat astăzi. Se întrevăd vaste posibilități de folosire a lui în acțiunile de propagandă politică. Poate că la noi deocamdată se face prea puțin în această privință. Dar asta nu ne împiedică să ne gîndim și la ceea ce s-ar putea

face. În activitățile instructiv-educative, la orele de dirigenție, la orele de educație estetică plastică și muzicală, în unele activități social-politice putem întrevădea, de pe acum, vaste posibilități de folosire eficientă a spectacolului diaporamic, atât pentru transmiterea de informații, cât și pentru modelarea sensibilității, pentru modelarea convingerilor, pentru implicarea afectivă a oamenilor în acțiunile de promovare a valorilor morale, artistice, patriotice proprii societății noastre.

Marile muzee de artă din lume propun, de obicei, vizitatorilor un prim contact cu operele pe care le adăpostesc, în condițiile spectacolului diaporamic oferit în holuri sau alte spații intermediare, spectacol prin care sînt semnalate publicului valorile artistice de prim rang ce pot fi văzute. Nu numai că în felul acesta devine inutilă prezența ghidului, adesea incomodantă, dar trecerea de la cotidian la sărbătoresc, de la obișnuit la artistic, se realizează mult mai ușor, mai eficient și mai firesc.

Să fie oare diaporama o artă a viitorului? Deocamdată, noi am reținut-o ca „artă virtuală“, dar mîine, cine știe...

Diaporama în perspectiva afirmării

Sînt destui ani de cînd am făcut cunoștință cu diaporama. Îmi amintesc și acum primul montaj văzut, „Domnișoarele din Avignon“, opera de debut a unui tînr arhitect, care investigînd universul frumuseților feminine al cunoscutului oraș îl opunea lucrării la fel de cunoscute a lui Picaso. E mult de atunci.

Am reîntîlnit diaporama, la noi, în atelierul unei pictorițe din Reșița sub forma unui montaj abstract: „Geneza“. Era o lucrare de rară sensibilitate în care elementele vizuale și sonore se completau armonios valorificînd o idee nu foarte ușor de vizualizat. Probabil așa se explică impresia profundă pe care mi-a lăsat-o — aceeași ca la vizionarea lucrării arhitectului francez — noul mijloc de exprimare artistică solicitîndu-mi un interes legitim. Intuiam în timp ce imaginile „genezei“ mă făceau martorul apariției timide a vieții pe pămînt, ce mari posibilități creatoare se deschid, în viitor, făuririlor de frumos, ce gamă tematică largă va putea fi abordată în această sinteză perfectă, specifică mijloacelor audio-vizuale, pe care reușește s-o producă diaporama. Mă gîndeam că autorilor de talent: fotografi, pictori, graficieni etc., ajutați de propriile lor mijloace tehnice (sau ale fotocluburilor cărora-i aparțin), li se crea posibilitatea ca în sistemul diaporamei să realizeze montaje care să reflecte integral personalitatea lor artistică; pornind de la realizări înscrise în sfera propriei lor arte,

de la talentul, măiestria și cunoștințele tehnice pe care le posedă, ei puteau realiza opere complexe alcătuite din elementele componente ale mai multor arte, chemate să îndrume și să educe, să dezvolte și să formeze omul societății de mâine.

În egală măsură și pentru începătorii în artă, diaporama îmi apărea o modalitate ideală de satisfacere a aspirațiilor lor creatoare, de împlinire a spiritului competitiv și a dorințelor de afirmare caracteristice vîrstelor tinere, de obținere în final a aceluia rîvnit și prețuit statut de slujitor al artei. (Cred și astăzi, dealtfel, că diaporama stă la îndemîna tinerilor începători mai mult decît alte arte — ale căror sinteză este — deoarece le oferă multiple satisfacții care-i încurajează, le arată calea consacării, le inoculează PASIUNEA, acest mare atribut al creației.)

Iată suficiente motive pentru care încă de la început mi-am propus să urmăresc îndeaproape evoluția acestui mijloc de expresie, la noi în țară, iar mai tîrziu să înregistrez cu bucurie adeziunile la arta diaporamei ale unor renumiți artiști, îndeosebi fotografi și desigur ale multor tineri începători. În timp, a început să se facă simțită și o anumită preocupare pentru diaporamă ca formă de organizare, dacă nu așa de repede cum mă așteptam, în orice caz cu certe perspective. De subliniat rolul pozitiv jucat în acest sens de Comisia Culturală a Uniunii Generale a Sindicatelor din România și de unele filiale ale Asociației Artiștilor Fotografi care au manifestat interes și au sprijinit manifestările — festivalurile consacrate diaporamei (din păcate puține), precum și includerea acestora ca manifestare artistică în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”. Prestigioasa competiție este un cadru propice atît întrecerii ca atare, importantă pentru stimularea începuturilor noii arte, cît mai ales schimburilor de idei între diaporamisti, analizei progreselor înregistrate, nivelului calitativ al ultimelor lucrări, noutăților de limbaj ș.a. În același timp este și o recunoaștere la scară națională a diaporamei ca artă, o prețuire și atestare valorică care vor trebui onorate în viitor și am certitudinea că fiecare ediție marchează un

progres în această direcție. Am condus juriile unor festivaluri de diaporamă organizate în țară (manifestări de reală ținută artistică) precum și juriile unor etape finale ale artei studențești în „Cîntarea României” și m-am putut convinge personal că diaporama cîștigă teren, că procesul asimilării ei în țara noastră continuă, ba mai mult, că succesele înregistrate de anumiți autori constituie o garanție în ce privește perspectivele acestei noi și interesante forme de exprimare artistică. (Se pare că am trimis montaje și la unele festivaluri internaționale; nu-i puțin lucru).

Și totuși....

Sînt destui ani de cînd am făcut cunoștință cu diaporama. În tot acest timp, ea s-a dezvoltat puternic în alte țări, numărul artiștilor consacrați genului a crescut considerabil, s-au permanentizat schimburile de lucrări în cadrul colaborării pe această temă dintre asociațiile fotografice, dintre fotocluburi și autori, festivalurile specializate au ajuns și la a XX-a ediție (Epinal 1981)! Douăzeci. Un asemenea număr de ediții ale unui festival internațional (recunoscut pentru numărul mare de participanți), consacră după opinia mea noul mijloc de exprimare artistică, îi conferă un statut artistic de care nu poți să nu ții seama în galaxia de valori a artelor, îi asigură o poziție bine consolidată prin cărămizile succesorilor adăugate ediție după ediție. Plasată într-un astfel de context, beneficiind de atenția și sprijinul teoreticienilor, diaporama a început să-și contureze un limbaj propriu — care se verifică, îmbogățește și completează pe parcurs — impunîndu-se ca un mijloc modern de exprimare al crezului artistic, politic și social al autorului, prin imagini statice și sunet.

La noi, față de condițiile existente, de amplul sprijin acordat dezvoltării tuturor artelor, integrarea diaporamei în viața societății mi se pare lentă și privită uneori cu o lipsă de interes nejustificată. Am în vedere organisme responsabile de răspîndirea științei și culturii (unde diaporama poate fi folosită cu deosebită eficiență), învățămîntul, care nu utilizează în prezent decît filme și diapozitive, factorii care răspund de activitatea publicitară, de activități de protecția muncii, PSI ș.a., fără să

mai vorbim de cei care răspund de dezvoltarea diaporamei ca artă. S-ar părea că mă contrazic, însă nu este așa ; trebuie să recunoaștem că succesele de care aminteam aci sînt aproape în exclusivitate rodul eforturilor personale ale aceluiași nume. Mă gîndesc la Nuss, Fiman, Aburel, Butnaru, Cheptea, Mercea, Agarici și la alți cîțiva pasionați ; a perimetra creația românească în sistemul diaporamei la cîteva individualități, fie ele oricît de valoroase, a căror activitate se află oricum sub semnul unor factori de permanență variabili, înseamnă a o lipsi practic de aportul prețios pe care i l-ar conferi în dezvoltarea sa calitativă, un caracter de masă. Se cere ca diaporama să devină o preocupare permanentă pentru colectivele de creație de pe lîngă casele de cultură, foto și cinecluburi, cercuri școlare și pionierești, filialele AAF, într-un cuvînt pentru acea creație organizată din care să se recruteze artiștii realizatori de diaporame.

Trebuie să fim de acord că orice deprindere, inovație sau expresie artistică devine element de cultură numai atunci cînd capătă o răspîndire socială, cînd este acceptată și însușită de societate. Dacă este așa, fără să vrem sîntem tentați să ne întrebăm : reușește diaporama să fie element de cultură, la noi, cînd numărul celor ce-i slujesc arta este cel de astăzi ? și, dincolo de hobby-ul unui artist anume (și aceasta-i important, fără îndoială), reușește diaporama noastră să-și dovedească utilitatea socială cînd nu este folosită, ci pe alocuri chiar ignorată ? Și de aici vine de la sine a treia întrebare : este diaporama suficient de cunoscută pentru a fi practică sau solicitată, pentru a deveni un violon d' Ingres și mai mult, un prilej de satisfacții complexe atît pentru realizator, cît și pentru spectatorii săi ?

Cred că ne putem răspunde dacă încercăm un tur de orizont asupra unora, cel puțin, dintre problemele care particularizează diaporama, edificîndu-ne în parte și asupra cauzelor unei anume „subdezvoltări“ a ei în țara noastră, dar mai ales asupra căilor de urmat pentru a o putea transforma în autentic act de cultură, într-o artă cu pregnantă utilitate socială. Nu ne propunem o ierarhizare respectiv o ordine a acestor „probleme“ ci doar corelarea lor în ideea obținerii unei concluzii finale.

Fără îndoială că față de marile ei posibilități, amintite și aici, diaporama nu putea să nu trezească și la noi un profund ecou în rîndurile iubitorilor de artă. Accesul concret, însă, la noua artă era și este condiționat de existența unei anumite dotări tehnice a realizatorului : aparatură fotografică, inclusiv de laborator, aparate de proiecție, de sunet, mixaj etc. Desigur, în comparație cu baza tehnică necesară realizării filmelor cinematografice, cerințele în cazul diaporamei sînt mult mai reduse (aceasta-i și unul dintre avantajele ei), dar indiferent de complexitate, fără mijloace tehnice de calitate corespunzătoare nu pot fi realizate montaje de imagine și sunet la parametrii unei calități competitive.

Se poate crede că avem deja una dintre explicațiile numărului redus de realizatori în arta diaporamei, dar ar însemna să ne grăbim gîndind astfel ; în primul rînd, autorii montajelor noastre, cu excepția cîtorva cazuri, sînt dotați personal cu aparatura necesară practicării pasiunii lor, aceasta fiind și motivația continuității creației în ceea ce-i privește. Din nefericire ei sînt puțini : de ce nu sînt îndrumați ceilalți, marea masă a celor dornici să realizeze diaporame, spre acele colective de creație care dispun de baze tehnice ? Nu cred că greșim prea mult afirmînd că una din cauzele majore ale progresului nesatisfăcător al diaporamei, la noi, este lipsa de îndrumare a celor ce doresc să i se dedice, spre bazele de aparatură existente la cluburi, case de cultură, case pionierești sau ale corpului didactic, case ale inginerilor și tehnicienilor etc., baze care să fie eventual sprijinite pentru o mai bună dotare și obligate să satisfacă cererile solicitanților diaporamisti. Mă refer nu atît la aparatele foto — posibil de procurat și de calitate satisfăcătoare — ci mai ales la aparatele de înregistrat și redat sunetul, magnetofone, mixere și la aparatele de proiecție. Îmi îngădui să cred că folosind, de pildă, aparatele din dotarea unui cineclub pionieresc (nefolosite, cred, în mod curent la capacitățile lor maximă), s-ar putea asigura necesitățile tehnice ale multor realizatori de diaporame, cu condiția unei planificări judicioase, respectării termenelor stabilite ș.a.m.d.

Dealtfel consider, referindu-mă tot la cinecluburi, că diaporama ar putea anticipa aici filmul cu foarte bune rezultate. În prezent, preocupările cineștilor amatori gravitează în exclusivitate în jurul ideii „a face film”. Se fac multe filme, unele și bune; am spus însă și cu alte prilejuri că procesul creației cinematografice în sine, în ce-i privește pe amatori (și nu numai pe ei), trebuie pregătit cu minuțiozitate, aceasta însemnând fotografii, exerciții de decupaj, prospecții, vizionări de filme etc. Se înțelege că diaporama — în special în condițiile actualelor dificultăți privind pelicula — poate să suplinească și setea de creație filmică a cineamatorilor și în același timp să constituie și forma ideală de pregătire a viitoarelor filme; în fond, creația în cadrul acestei arte poate reprezenta o veritabilă școală de construcție dramatică, montaj (ritm, logică), armonizare a imaginii cu textul, cu muzica și zgomotele, utilizarea dramatică a culorii, a luminii etc. M-ar bucura dacă pentru instructorii cinecluburilor de amatori acest îndemn ar constitui un prilej de reflecții, momentul unui început de atenție acordat diaporamei. Nu vor regreta. Sigur că nu toți amatorii îndrumați spre această artă vor rămâne aici; unii vor tinde mai departe spre film. Am totuși convingerea că împlinirile pe care le produce în noi diaporama, faptul că operează cu elementele general valabile ale actului artistic: conținut de idei, mesaj ideologic, formă artistică, valoare plastică etc. vor cântări greu în momentul deciziei iubitorilor de frumos, că noua artă va deveni pentru mulți pasiunea de căpătii, aceasta conducând atât spre progresul și dezvoltarea sa viitoare cât și spre satisfacții majore ale celor ce i se vor dedica.

Înclin să cred că și în sistemul învățământului superior artistic sau al universităților și școlilor populare de artă s-ar putea face mai mult pentru adoptarea diaporamei ca instrument de lucru și mijloc de exprimare artistică, plecând în linii mari de la aceleași considerente ca și în cazul artiștilor amatori. Mă gândesc, spre exemplu, că o bună parte din exercițiile foto ale primilor ani de studii la IATC ar putea căpăta permanent forma diaporamei (se înțelege că la un nivel corespunzător stadiului de pregătire al studenților), a montajului sinteză

dintre imagine și sunet, încercări în acest sens fiind deja practicate. În afara economiilor de materiale, studentul ar deprinde arta diaporamei în paralel cu învățarea modului de exprimare la nivelul tuturor compartimentelor viitoare sale profesioniști: scenariu, decupaj regizoral, imagine, montaj, aranjament muzical, mixaj etc. El s-ar convinge că diaporama nu înseamnă activitatea unor oameni care vor să se distreze (cum se mai crede pe ici-colo), ci o creație artistică conștientă, o activitate metodică, elaborată, în care se investește în primul rând muncă, foarte multă muncă, pasiune și pricepere. A realiza diaporame presupune calități artistice din care nu pot lipsi, pe lângă talent, inteligența vizuală, știința transpunerii în imagini a unui text literar sau a unui fenomen din realitate, un dezvoltat simț plastic și muzical, imaginație creatoare și multe altele, unele aflate în „dotarea” nativă a autorului de diaporame, altele posibil de însușit prin studiu, prin muncă. Pornind de la ideea că aceste calități sînt proprii studentului în artă ca și colegilor săi de la alte specialități, socotim că ele se pot cultiva cu rezultate deosebite prin intermediul diaporamei; am în vedere, ca să iau doar un exemplu studenții institutelor tehnice a căror rigoare științifică, disciplină tehnică și simț al echilibrului pot fi puse deplin în valoare în cadrul noii arte. Cred că rezultate bune ar obține și studenții conservatoarelor, interesați, sper, ca folosind arta care le va fi profesiune să abordeze noi domenii de folosire a ei, noi modalități de exprimare sintetică, noi formule de osmoză cu alte arte, studenții Institutului de Arte Plastice etc.

Cred că argumentele sînt suficiente pentru concluzia că introducerea diaporamei ca obiect de studiu sau ca instrument de lucru în cadrul învățămîntului ar prezenta avantaje incontestabile; pentru studenții institutelor de artă s-ar crea și posibilitatea de valorificare a ideilor și căutărilor lor personale, materializate apoi în opere individuale sau colective de lucru (grupe de studii), cu investiții materiale minime, respectiv folosirea exclusivă a bazei tehnice a școlii. Nu aici este locul, desigur, pentru formulat multiplele forme și modalități de folosire a

diaporamei în învățămînt; acceptarea acestei idei, însă, la nivelul factorilor de decizie, și anume că diaporama ca mijloc de expresie artistică în serviciul unui conținut ideatic poate conferi procesului formativ al viitorilor intelectuali, artiști și specialiști de înaltă calificare, un important plus valoric, o dimensiune nouă ce semnifică conștiința răspunderii noastre pentru pregătirea specialistului complex de mîine, ar însemna tocmai impulsul de care este nevoie pentru trecerea la măsuri concrete (planuri de învățămînt și programe analitice).

Analiza sumară a relației învățămînt — diaporamă nu se oprește aici. Se știe, de pildă, că Ministerul Educației și Învățămîntului dispune de un organism specializat — Oficiul Central de Mijloace pentru Învățămînt OCMI — care produce cu sprijinul studiourilor cinematografice, respectiv al Studioului de mijloace audio-vizuale a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, filme și diapozitive pentru nevoile întregului sistem de învățămînt. Este o activitate bine organizată și cu rezultate pozitive, OCMI dovedindu-se un coordonator competent, inspirat și eficient. Ar fi bine ca rețeaua mijloacelor audio-vizuale din învățămînt să apeleze la diaporamă ca mijloc eficient și puțin costisitor de modernizare continuă a procesului de învățămînt. Limitele diapozitivelor ca și dificultățile legate de producerea și proiecția filmelor, utilizate în exclusivitate astăzi ca materiale didactice, sînt cunoscute; de ce se întîrzie atunci folosirea diaporamei? Am întîlnit întreprinderi specializate în crearea de diaporame destinate învățămîntului sau scopurilor publicitare, mi s-a vorbit de „bănci” de diaporame, există aprecieri elogioase la adresa acesteia ca mijloc de învățămînt, pornind de la următoarele argumente:

- timpul relativ scurt necesar realizării unei diaporame și prețul de cost scăzut;

- simplitatea proiecției și garanția respectării ordinii imaginilor;

- posibilitatea controlului explicațiilor (înregistrate de realizator), din punct de vedere didactico-științific etc.

Nu trebuie să se înțeleagă că, pledînd pentru diaporamă, pentru introducerea ei în rîndul mijloacelor de învățămînt, sîntem pentru înlocuirea filmelor sau chiar a simplelor diapozitive. Complexitatea tematică decide, după opinia mea, unde și cum se folosește fiecare mijloc de învățămînt în parte, însă statutarea unei varietăți a acestor mijloace mi se pare de deosebită importanță : numai astfel producătorul are latitudinea să repartizeze mijloacele de învățămînt funcție de teme, să-și echilibreze mai bine bugetul în raport cu necesitățile planului tematic, numai în acest fel se mărește gradul de interes și receptivitate al elevului, sensibil la varietatea mijloacelor de învățămînt.

Interesele mi se par, așadar, comune și în ceea ce-l privește pe producătorul acestor mijloace — OCMİ — și pe cadrul didactic care-l folosește. Pentru acesta din urmă diaporama este rentabilă și din punct de vedere al unei mai bune gospodăririi a timpului afectat disciplinei respective (diaporama permite conciziunea expozeului atît ca imagini cît și ca text, urmare caracterului său de sinteză), mai precis destinării unui timp suplimentar pentru predare, răspunsuri la întrebările elevilor etc. Pentru anumite discipline cum ar fi istoria, geografia, științele naturii etc., diaporama se poate dovedi un mijloc de fixare a cunoștințelor deosebit de eficace, egalat doar de film, acesta din urmă avînd dezavantajul costului apreciabil, dificultăților de proiecție, de reluare.

Așteptăm cu interes ca diaporama să intre în vederile forurilor superioare ale învățămîntului nostru, nutrînd convingerea că în perspectivă ea își va proba utilitatea și ca mijloc de învățămînt. Studenții IATC ar putea primi să demonstreze acest lucru realizînd diaporame didactice în cadrul procesului lor de integrare a învățămîntului cu producția și cercetarea ; ar fi un exercițiu bine venit și ca diversificare a muncii practice sau exprimării artistice și ca utilitate socială.

Am putea extinde foarte mult gama domeniilor în care arta diaporamei și-ar putea aduce contribuția. Un exemplu : dacă ne gîndim la posibilul ei caracter documentar îi întrevădem utilizarea cu bune rezultate în popularizarea monumentelor istorice, muzeelor și expo-

zițiilor, întregului tezaur de valori ale artei naționale și universale care se cere cunoscut. Imaginați-vă seturi de diaporame alcătuite după criterii științifice, constituite din imagini color susținute de text și ambianță muzicală, aducând în casa fiecăruia dintre noi bogățiile marilor muzee ale lumii, cultivându-ne interesul pentru artă în general și pentru cunoașterea artei naționale în special, invitându-ne la vizitarea nenumăratelor monumente de copleșitor interes istoric ale țării. Ce-ați spune dacă la... Castelul Huniazilor, de pildă, s-ar prezenta vizitatorilor o diaporamă care plasează monumentul în epocă, face portretul ctitorilor, descrie monumentul ca stil arhitectonic în relație cu construcții similare din lume, face considerații estetice, atrage atenția asupra detaliilor de importanță deosebită etc.? Nu credeți că novația ar aduce CEVA în tipicul vizitării unui monument istoric?

Sau : Încercați să vă imaginați că la Sala Dalles, spre exemplu, se prezintă o expoziție de artă, să spunem mexicană. La o oră anumită, anunțată și intrată în obiceiurile sălii, se prezintă o diaporamă care investighează originile artei expuse, evoluția, răspîndirea. creatorii etc., într-un cuvînt creionează o imagine de ansamblu care orientează vizitatorul, îi facilitează înțelegerea prezentîndu-i aspecte complementare la ceea ce va vedea în expoziție... Este foarte greu ? Nu cred.

Putem pune multe asemenea întrebări dar nu întrebările ne interesează. Să ne mai imaginăm ceva : la ruinele Cetății Neamțului, într-un loc anume amenajat, vizitatorii sînt invitați să vadă în diaporamă măreția trecutului istoric al Moldovei, strîns legat de cel al cetății. Peste zăngănitul săbiilor și ropotului de copite al acelor vremuri se aude vocea de tunet a Marelui Domnitor înfiorînd asistența :... Țineți minte vorbele lui Ștefan care v-a fost baci o viață întreagă... ! Monumentul n-ar mai fi doar pietre și ziduri, ar căpăta viață, ar impresiona, ar crea vizitatorilor acea stare de spirit care exaltă patriotismul, se trezește conștiința măreției unui trecut care ne face cinste.

Nu este o imposibilitate materială, nici artistică și nici tehnică. Trebuie doar inițiativă, o doză infimă de

îndrăzneală (nu spun curaj pentru că nu văd ce „curaj“ îți trebuie pentru așa ceva), adaptare la mijloace noi de popularizare care să ne îmbogățească spiritualicește făcându-ne existența și mai frumoasă.

Mi se poate replica că un text scris, un pliant sau un ghid inspirat pot face același lucru : fals. Nimic nu poate înlocui IMAGINEA (care, așa cum spun chinezii, valorează ea singură mai mult decât zece mii de cuvinte), imagine careia adăugându-i-se sunetul în diaporamă i se amplifică valoarea, ridicînd-o deasupra documentului ca atare și transformînd-o în expresie artistică. În cazul exemplelor date, se înțelege că diaporamele n-ar prezenta expoziția, monumentele — ar fi un nonsens — ci așa cum spuneam, ar contura o imagine de ansamblu care să sporească interesul vizitatorului, completîndu-i TOT ce el *nu va putea vedea* contemplînd doar exponatele sau... niște ziduri. Aceleași considerente se pot aplica, cu corectivele de rigoare, muzeelor, caselor memoriale, saloanelor de pictură etc., tuturor formelor de popularizare a culturii materiale în care vizitatorul are nevoie să fie ajutat să înțeleagă și să aprofundeze. Dar numai aici ?

Să răspundem prin alte întrebări : spectacolele unei brigăzi de agitație pot îmbrăca și forma diaporamei ? Virulența satirei, critica constructivă pot fi exprimate prin imagine și sunet, înțelegînd prin sunet text, muzică, zgomote și ambianță ? Sigur că pot. Dar munca de educație și prevenire a accidentelor de muncă, a incendiilor, stigmatizarea unor fapte reprobabile (absențe, rebuturi, întârzieri), instruirile privind noi utilaje, noi mecanisme complicate, pot fi transpuse în imagini prin arta diaporamei ? Desigur. Dar problematica complexă a cursurilor de reciclare pentru diversele categorii de specialiști, aspectele cele mai importante ale învățămîntului profesional, unele teme ale învățămîntului de partid și chiar ale propagandei de partid, nu pot fi aprofundate cu ajutorul diaporamei ? Nu pot fi mai lesne înțelese, mai bine însușite ? Nimeni nu se îndoiește că da.

Este timpul să apelăm cu mai multă îndrăzneală la folosirea mijloacelor audio-vizuale moderne în diversele

domenii de activitate — în care pot să fie folosite — intensificînd un proces început sub bune auspicii și cu bune rezultate pînă astăzi. Epoca noastră se caracterizează prin masiva vehiculare a imaginilor, prin nevoia de concret, de concentrare a ideilor în lucrări care să-ți ofere chintesența fenomenului sau problematicii abordate ; timpul romanului fluviu, al filmelor în multe serii, al desenului animal de un act, a trecut... Locul lor l-au luat operele de sinteză structurate pe cerințele acestor vremuri, timpuri ale eseșialului, ale pilulei numită idee și sinteză.

Răspunde diaporama acestor cerințe, acestor comandamente ale epocii ? Toți cei ce o cunosc vor răspunde afirmativ. În domeniile propagandei, ale culturii de masă, învățămîntului, răspîndirii științei și culturii, ea se poate dovedi un instrument de deosebită eficacitate cu o singură condiție : să fie folosită.

Vizitam o uzină, cu ani în urmă, în capitala unei țări vecine și directorul ne-a invitat într-o încăpere, alăturată biroului său, unde ne-a prezentat întreprinderea : o diaporamă color cu circa 30 de imagini (cu ceea ce se dorea să vedem), interesantă și edificatoare pentru un grup de nespecialiști, pentru o vizită protocolară, scurtă. Pentru tranzacții tehnice, comerciale, deci pentru specialiști, directorul dispunea de un film pe formatul 16 mm cu aparatul de proiecție aferent, care îngăduia prezentarea, desigur mai detaliată, a întreprinderii. Oricum, vizita noastră s-a limitat la sala de protocol, cu recepționarea unor imagini concludente, un text inspirat și un fond muzical plăcut și asta spre satisfacția ambelor părți : noi și gazdele.

Cu siguranță că acest procedeu este perfect posibil și la noi : de ce o anumită delegație străină care ne vizitează una din întreprinderile importante, să fie obligată să parcurgă kilometri și kilometri prin diverse hale și secții unde oamenii își văd de treabă și să nu i se arate întreprinderea în diaporamă sau în film ? Conducerea acesteia ar economisi un timp prețios, timpul de însoțire al vizitatorilor (mult mai lung decît al proiecției) și eventual ar completa verbal anumite nelămuriri. Procedeu

modern, elegant și cred, convingător (din câte știu Institutul de proiectări Carpați procedează astfel cu partenerii săi de afaceri. Dar cu o floare...). Ne lipsesc deci exemple? Nu.

Să ne amintim — abordez domeniul publicitar în care diaporama poate da, cred, alte frumoase rezultate — anunțurile verbale care ne întâmpinau la intrarea în marile magazine universale. Reclamă. Voci plăcute, care au dispărut azi, ne anunțau că la etajul X au venit... noile tipuri de televizoare Y, că stofa de mobilă din import se vinde la raionul Z etc. Pe tot traseul vizitei vocea te însoțea continuând cu alte anunțuri, mai mult sau mai puțin inspirate. Încercați să înlocuiți aceste anunțuri și așa de domeniul trecutului în majoritatea magazinelor, cu proiecția unor diaporame care să aibă loc la parterul marelui universal: ce însemnate perspective comerciale s-ar deschide magazinului! De această dată, publicitatea n-ar mai depinde în exclusivitate de inspirația crainicului, de puterea sa de convingere; ar fi o reclamă vizuală care prin imagini sugestive și sunet ar informa vizitatorii asupra mărfurilor de interes deosebit din magazin, unde se află, ce noutăți sînt, ce aduce nou cutare produs etc. Mă gîndesc la diaporame color cu o structură condensată, ușor de realizat și posibil de înlocuit periodic fără cheltuieli însemnate, aspectul vizual imprimînd reclamei sens și eficacitate.

Nu cred că pentru comerțul socialist publicitatea este un aspect neglijabil și de care se poate dispensa. Că se poate merge și așa, este adevărat; dacă dorim, însă, și categoric că dorim un comerț civilizat, eficient, să renunțăm la discutabila formulă „se vinde și așa” — în egală măsură prejudiciabilă și pentru comerț și pentru cetățean (privat de informarea pe care i-ar putea-o asigura un comerț interesat să vîndă), făcînd apel la forme de publicitate moderne, inteligente și eficace. Diaporama este o asemenea formă.

Încercăm să încheiem aci sumara trecere în revistă a cîtorva dintre multiplele aspecte care însoțesc dezvoltarea diaporamei, gîndindu-ne la o ultimă întrebare: nu cumva datorită folosirii intensive pe care o propunem

și multiplelor întrebări pe care i le întrevădem, diaporama riscă să-și piardă statutul de act de creație, de artă ?

Depinde de noi toți ; în primul rînd de autoexigența realizatorilor și beneficiarilor (producătorilor) și în final a receptorului uman, spectatorul. Sigur că putem fi inundați de lucrări mediocre, lipsite de valoare, false, dar în acest caz atrag atenția că diaporama moare ; ea se află angajată într-o competiție — ca orice invenție socială — și poate subzista numai dacă produce satisfacții estetice pe care le așteaptă publicul, satisfacții comparabile cu cele oferite de ceilalți : cinematografia, televiziunea, arta fotografică etc. E un proces legic de eliminare selectivă de care nu se poate să nu ții seama.

Am însă încredere în viitorul diaporamei. Recentele spectacole ale cunoscutului actor Florian Pitiș susținute de imaginile lui Paul Agarici oferă un bun prilej de meditație asupra valorii acesteia în contextul slujirii unei idei, exprimării unui mesaj, reliefării valențelor estetice — sociale ale temei. Creația talentatului actor mi se pare edificatoare deoarece valorifică noua artă la un înalt nivel de exigență, demonstrînd că exprimarea artistică în sistemul diaporamei ține nu numai de pasiune — important criteriu în aprecierea viitorului diaporamei — ci în egală măsură de cunoaștere, de perfecta stăpînire a limbajului, de toate acele calități de care aminteam. Sînt calitățile pe care le demonstrează toate montajele autorilor noștri care au înțeles că pe lîngă dezvoltarea cantitativă a diaporamei, interesează evoluția ei calitativă ; diaporama se poate impune numai perfecționîndu-și limbajul și cadrul estetic, cultivînd exigența și valoarea tehnico-artistică a fiecărei opere în parte, devenind utilă societății. Un singur lucru condiționează împlinirea acestor deziderate : ca diaporama să fie cunoscută, sprijinită și folosită. Atît.

Compendiu de măiestrie



Să începem cu lămurirea celor doi termeni întâlniți astăzi mai frecvent la noi: „diason“ și „diaporama“. Amândoi termenii sînt folosiți ca denumire a unor proiecții de serii de diapozitive însoțite de un comentariu vorbit și de o muzică corespunzătoare. Aproape în fiecare țară, în care există creatori de astfel de proiecții sonorizate, s-au născocit alte denumiri, deosebiri, precizări, ba chiar și regulamente pentru festivaluri și concursuri. Pentru a se pune capăt confuziilor create de diversitatea de termeni, federația internațională de artă fotografică (FIAP), a adoptat denumirea DIAPORAMA, cuvînt propus de dr. Claude Madier din Vichy. Deși această denumire tinde să devină internațională, lumea anglo-saxonă încă ezită să o introducă, din cauza unor capricii de pronunțare.

În terminologia internațională nu există denumirea „diason“ sau „diaton“, cum se obișnuiește la noi. În afară de „diaporama“, care este în curs de adoptare unanimă, în țările cu limbă germană se mai utilizează „Tonbildschau“, iar în cele cu limbă franceză „série de diapositives sonorisée“, pentru manifestări de care ne vom ocupa mai încolo. Numai la noi în țară circulă în paralel denumirile „diason“ și „diaporamă“. Unii creatori sau organizatori de festivaluri fac următoarea deosebire între cele două: „diason“ tinde să devină denumirea pentru grupajele de diapozitive sonorizate cu

caracter documentar-turistic sau științific; denumirea „diaporama” este rezervată operelor sonorizate cu caracter literar-artistic. În faza de tranziție în care ne aflăm, se propune chiar organizarea de festivaluri deosebite pentru „diason” și „diaporama”. Cred însă că, cu vremea, vom adopta și noi numai termenul de „diaporama”, iar regulamentele concursurilor vor preciza dacă este vorba de diaporame documentare, științifice, turistice etc., sau de diaporame cu caracter artistic.

Organizatorii festivalului de la Timișoara au lansat chiar un termen inedit: „Fotoson”, care nu are corespondent nicăieri. Cred că atât ei, cât și alți născocitori de denumiri originale ar trebui să adopte terminologia intrată în uzul internațional, pentru a nu induce în eroare pe concurenți.

Acei fotografi care doresc să prezinte în public diapozitive frumoase, proiectate eventual cu un acompaniament muzical și texte explicative înregistrate pe bandă magnetică, au la dispoziție termenul de „serii de diapozitive sonorizate”. Acestea din urmă rămân opere fotografice, făcând parte din aria manifestărilor din categoria expozițiilor și concursurilor de fotografii artistice. Deosebirea față de diaporama va ieși în evidență mai pregnant din definițiile care urmează.

Definiții

Chiar dacă s-a ajuns la un consens în ceea ce privește adoptarea unei denumiri internaționale, au rămas încă unele deosebiri cu privire la definirea a ceea ce este de fapt o diaporamă. Poate cel mai autorizat pentru a da definiția ar fi chiar Dr. Madier care a propus denumirea. L-am întâlnit la festivalul internațional de diaporame de la Epinal (Franța) în 1981. Cu acest prilej am avut o convorbire foarte interesantă cu dînsul, consemnată într-un interviu pentru „FOTOGRAFIA”. Definiția pe care mi-a dat-o este următoarea: „Un ansamblu de imagini statice proiectate, în general însoțite

de un acompaniament de text și muzică, înregistrat pe bandă magnetică. Diaporama se desfășoară urmărind o idee conducătoare, ceea ce are drept rezultat nu o succesiune de imagini izolate, ci un tot, formînd o operă încheată. Nu este absolut necesară topirea imaginii (fondeu enchainé), deoarece o diaporamă poate fi proiectată și cu un singur proiector. Pot exista diaporame cu caracter artistic-literar, documentar și pedagogic.“

În continuare reproduc și definiția propusă de FIAP, deși nu mi se pare dintre cele mai fericite: „Diaporama este un mijloc de comunicare audio-vizual, realizat plecînd de la proiecția de diapozitive sonorizate. Proiecția se efectuează prin topirea imaginilor (fondeu enchainé), a cărei durată este variabilă, determinată de dorința autorului; de la trecerea rapidă „CUT“, pînă la mai multe secunde, fiind permise nenumărate efecte (suprapuneri simple, apariții, supraimpresiuni, scînteieri, crearea celei de „a treia imagini“ etc...), care dau ansamblului un ritm nuanțat.

Imaginile care se perindă sînt sincronizate de o bandă magnetică pe care sînt imprimate texte, muzică, zgomote etc... Totuși, îmbinarea imagine-sunet nu este suficientă pentru a crea o adevărată diaporamă. În afară de acestea, trebuie realizată o operă coerentă, avînd un fir conducător valabil și un anumit aport intelectual al autorului.“

Mai există și alte definiții care accentuează unele laturi, dîndu-le o însemnătate mai mare decît altora. Căutînd să extragem esențialul din definiții se poate alcătui o schemă bazată pe următoarele caracteristici:

- Diaporama este un mijloc de expresie și de comunicare făcînd parte din sfera audio-vizualului.
- Baza este alcătuită din imagini statice — diapozitive a/n sau color de înaltă calitate.
- Imaginile sînt grupate în secvențe compuse după principii de logică și măiestrie, iar secvențele la rîndul lor, se articulează armonios între ele, formînd un tot încheat care evidențiază un eveniment, un fenomen, un sentiment sau o idee valoroasă.

- Efectul vizual este completat și potențat prin efecte sonore : comentariu vorbit, acompaniament muzical, eventual zgomote, înregistrate pe bandă magnetică.

- Modul de comunicare este proiecția seriei de diapozitive sincronizată odată cu derularea benzii magnetice.

- Diaporama devine astfel un gen de spectacol care se desfășoară într-o încăpere cu public, trebuind să se conformeze cerințelor impuse unui spectacol.

Fiind vorba de un mod foarte personal de autoexprimare și de comunicare, sînt de părere că mijloacele tehnice trebuie să rămînă întru totul apanajul creatorului, care are libertatea să-și aleagă pe acelea care corespund cel mai bine intențiilor sale. De aceea, ele nu au ce căuta în definiții, ci, poate, doar în regulamentele de participare la diferite concursuri și festivaluri internaționale. Regulamentele de participare pot da indicații tehnice pentru a arăta care sînt posibilitățile de proiecție și sonorizare, astfel ca desfășurarea spectacolului să poată avea loc în bune condiții pe baza aparaturii existent. Despre cerințe tehnice impuse la întîlnirile internaționale vom reveni cu alt prilej.

Gîndirea diaporamică

Cei care abordează acest minunat mijloc de expresie trebuie să se obișnuiască cu un nou fel de a gîndi, mai complex, să „gîndească diaporamic”. Acesta este un fel deosebit de a-și organiza gîndirea și imaginația, pentru a pune ordine printre elementele atît de complexe și variate care compun o diaporamă. Atunci cînd vorbeam despre fotografie (vezi „Măiestria în fotografie”) am utilizat termenul „a vizualiza”, adică, a vedea cu imaginația cum trebuie să arate fotografia atunci cînd va fi gata, lipită pe passepartout, într-o ramă corespunzătoare.

Gîndirea diaporamică este o „vizualizare” mai complexă, fiind vorba de mult mai multe elemente de care trebuie să se țină seama, decît la o singură fotografie :

- sub-genul abordat (documentar, științific sau literar-artistic) ;
- scenariul și planul de lucru ;
- realizarea și/sau alegerea imaginilor ;
- alcătuirea grupajelor de imagini, secvențelor și a seriei complete ;
- alegerea și decupajul textului ;
- determinarea acompaniamentului muzical ;
- deciziile cu privire la tehnicile posibile ;
- crearea fuziunii dintre toate elementele arătate.

Fiind vorba de atîtea elemente din domenii foarte diferite, se pune întrebarea dacă ele pot fi stăpînite de un singur creator. Cazurile cînd o diaporamă este creația unui om, care a avut ideea de bază, a realizat atît imaginile cît și textul, a ales muzica și s-a ocupat și de problemele tehnice, sînt rare. De obicei, diaporama este rezultatul unei conlucrări între mai mulți „specialiști”, o muncă în echipă (team-work). În general fotograful, care trebuie să fie un om cult, vine cu ideea și realizează imaginile. El își asumă și rolul de coordonator, de „regizor”. Pe baza ideii și a seriei de imagini, altcineva alcătuiește textul. Alegerea muzicii corespunzătoare este făcută de un al treilea. Înregistrarea muzicii și mixajul cu comentariul vorbit este partea pe care și-o asumă un specialist în electronică. Adesea se mai recurge și la colaborarea unui actor care să citească textul cu intonația corespunzătoare.

A „gîndi diaporamic” înseamnă, deci, a ține seama de toate cele arătate mai sus, a ședea într-un fotoliu imaginar și a urmări cu gîndul spectacolul cu diaporama care încă nu există. Este un efort de imaginație absolut necesar, dublat de un fin spirit autocritic. Fără acest efort, unitatea diaporamei va avea de suferit.

Din cauza incapacității de a gîndi diaporamic se întîmpină un mare număr de neajunsuri :

— creatorul nu ține seama de subgenul abordat și, realizând o diaporamă documentară, folosește un text gongoric și o muzică necorespunzătoare ;

— lucrînd fără scenariu, autorul realizează insuficiente fotografii, lipsindu-i imagini generale de prezentare, de legătură, de final ;

— textul nu face altceva decît să repete cele ce sînt deja văzute în imagini ;

— acțiunea se petrece azi în România și muzica este o veche baladă dintr-o țară îndepărtată ;

— nu există concordanță nici de conținut, nici de atmosferă, ritm sau lungime, între imagine, text și muzică ;

— din lipsă de prevedere la fotografiat, efectele de topire a imaginilor sînt neinteresante, ratate.

Enumerarea neajunsurilor constatate la diferite concursuri și festivaluri ar putea fi de fapt mult mai lungă. Să ne oprim totuși aici. Ele provin pe de o parte din lipsa capacității de a gîndi diaporamic, pe de altă parte din lipsa de cultură a creatorului, care nu poate depăși stadiul de tehnician, de realizator de kitsch, de om cu ambiția de a face totul singur.

Diaporama — artă-spectacol

Există o convenție nescrisă între creator și public. Oamenii se deranjează să vină la ora fixată la spectacol, consumă timp să urmărească desfășurarea diaporamei ; ei nu trebuie dezamăgiți. Se cere respect față de public, o răspundere a creatorului de a oferi ceva valoros. Există, cel puțin, un elementar bun gust, care nu permite ca o lucrare prezentată publicului să se afle sub un anumit nivel de așteptări. Iată încă un aspect al „gîndirii diaporamice” de care creatorul este bine să țină seama.

Să nu ne închipuim însă că putem avea a face cu „super-producții” în săli mari, arhipline cu un public de multe mii. Nu. Spectacolul de diaporamă se poate, din acest punct de vedere, asemui cu un concert de

muzică de cameră sau de lieduri, care are loc, de obicei, în săli mici, cu un public nu prea numeros. Diaporama este un mijloc de exprimare foarte personală, o comunicare subtilă de idei, fără „efecte” spectaculare, fără o dramaturgie cutremurătoare. De aceea, spectacolele de acest fel sînt potrivite într-un cadru mai intim, cu un public ales — ca la un concert de muzică de cameră. Poate că această asemuire, gîndul la o operă cu valențe înalte, va ambiționa pe creatorii de diaporame.

Multe dintre observațiile de mai sus se referă mai ales la diaporamele cu caracter literar-artistic. Pentru alte diaporame — documentare, științifice, turistice, cu caracter pedagogic — sînt alte cerințe de care ne ocupăm în altă parte. Trebuie reținută această varietate a subgenurilor pentru a nu amesteca mijloacele de expresie ale unora cu altele. Sînt multe exemple de diaporame turistice, ca să dăm ca pildă doar unul dintre subgenuri, în care se perindă imagini documentar-științifice despre formații de munți și văi, roci, floră etc., însă comentariul are un text forțat poetic, iar acompaniamentul muzical se compune din fragmente, de exemplu, tocmai din Simfonia a IX-a a lui Beethoven!... Oricine își poate da seama de efectul ridicol pe care îl poate avea un astfel de amestec nefericit. A existat la noi mania unor diaporame cu imagini de flori fotografiate de aproape, unele cu tot felul de gîze pe ele. Imaginile reușite iscau din partea publicului un „aaaa...” admirativ. Totuși, întregul spectacol nu se rezuma decît la un „inventar” al florilor care devenea monoton în ciuda cîtorva imagini foarte frumoase. Nu devenea o „diaporamă” un „spectacol”, fiindcă autorului îi lipsea ideea care să formeze liantul dintre imagini, elementul care să suscite o participare interesată a publicului.

Cu aceste cîteva scurte clarificări, nădăjduiesc că cititorul este pus în temă despre principalele coordonate ale diaporamei, spre deosebire de ceea ce se numește „seria de diapozitive sonorizate”. Sînt două feluri deo-

sebite de manifestări. În „serie“ calitatea fotografică joacă rolul unic și principal; în diaporamă, reușita fuziunii dintre o idee valoroasă, imagine de calitate și sonorizare. Nu se poate spune că una dintre aceste manifestări este superioară celeilalte. Sînt două moduri diferite de exprimare, amîndouă viabile în paralel.

Imaginea

Cerințe și posibilități

Imagine statică

Prima caracteristică de reținut este faptul că diaporama se bazează pe imagini statice. Spre deosebire de imaginile în mișcare, obținute cu aparatul de filmat, imaginea statică are certe avantaje :

- calitate tehnică mult superioară (fie că este în alb/negru sau color) ;
- compoziție cu mari valențe artistice și gnozeologice ;
- posibilitatea pentru spectator de a cerceta și analiza un timp mai îndelungat fiecare element al imaginii ;
- calitatea de a-l face pe privitor un spectator activ ; parcurgînd imaginea, își caută singur înțelesurile și își trage propriile concluzii — ceea ce nu se întîmplă cu imaginea în mișcare la care privitorul devine spectator pasiv, ghidat de intențiile operatorului și regizorului ;
- concentrare asupra esențialului, prin posibilitatea eliminării unor „planuri de legătură” necesare numai la imaginile filmate ;

- o mare economie de peliculă ;
- posibilitatea de a crea un ritm sui-generis prin variația timpului de proiecție al fiecărei imagini.

Diaporama — de orice fel — avînd ca bază imaginea fixă, se cade a se da acestei imagini cea mai mare importanță, preocuparea de căpetenie. Fiecare imagine trebuie bine gîndită, iar includerea ei în serie să fie temeinic motivată. Criteriile alegerii sînt întrucîtva deosebite de cele ale alegerii unei imagini izolate pentru un concurs sau o expoziție. Acestea sînt subordonate integrării imaginii într-o secvență, potrivirii ei cu imaginea care o precede și cu cea care o urmează precum și cu ideea, atmosfera și nuanța întregii secvențe. Dacă unei imagini izolate i se cere cît mai mult din punctul de vedere al explicitării subiectului și conținutului, al formei bine încheiate, celei alese pentru diaporamă i se cere calitatea de a se încadra într-un tot, fără a-i rupe omogenitatea — ca unei verigi într-un lanț. Ea nu trebuie să arate „totul“, ci să contribuie la dezvoltarea gradată a unei idei, la o îmbogățire treptată a mesajului care se transmite.

De aceea, la imaginea pentru diaporamă există două categorii de cerințe : cele privitoare la calitatea tehnică și artistică a fiecărei imagini ; cele privitoare la compatibilitatea ei de a se integra într-o suită de imagini.

Nu se insistă asupra cerințelor impuse imaginii izolate. Oricine fotografiază s-a familiarizat cu acestea, începînd de la claritatea și expunerea perfectă, care să satisfacă cele mai ridicate exigențe tehnice, pînă la compoziția capabilă să creeze ordine, atmosferă și unitate în cadru. Se va insista mai mult asupra unor cerințe legate de încadrarea imaginii într-o serie.

Serii și secvențe de fotografii

În ultima vreme apar din ce în ce mai des, în saloane și expoziții, grupaje de fotografii pe o anumită idee, temă sau alt element de legătură. Acestea se numesc „serii“ și evidențiază o nevoie pe care o resimt

artiştii fotografi din ce în ce mai numeroşi de a evada din cadrul strîmt al unei singure fotografii, pentru a se putea exprima mai complet şi mai nuanţat. Aceeaşi nevoie i-a determinat pe alţi creatori din domeniul fotografiei să treacă la seriile de diapozitive sonorizate şi la diaporamă. Este o tendinţă înrudită cu cea dinainte care se generalizează şi se manifestă în modalităţi deosebite. Fotografii fac o deosebire între termenul de „serie” şi cel de „secvenţă”. Este bine să se cunoască această deosebire, care are implicaţii artistice esenţiale.

Prin secvenţă se înţelege dezvoltarea unei teme în mod cronologic (ieri, azi, mâine) sau pe baza unei unităţi de loc (Braşovul zilelor noastre) sau timp (ora 7 în 7 oraşe), sau altfel. Secvenţa are multe trăsături comune cu fotoreportajul, care relatează ceva într-o anumită ordine, avînd început şi sfîrşit, introducere şi concluzie.

În terminologia despre care vorbeam, seria se articulează pe o singură idee. Fotografiile din grupajul respectiv prezintă cele mai diferite şi chiar năstruşnice imagini pe care le poate sugera ideea tratată. Se dă frîu liber fanteziei şi originalităţii artistului şi cu cît personalitatea lui se manifestă mai neînhibat şi mai inteligent, cu atît rezultatele pot fi mai interesante.

De exemplu, o diaporamă sau o serie, bazată pe ideea „Sub 0°” ar prezenta şi peisaje de iarnă cu formaţii de gheaţă, patinaj artistic, schiori, dar şi portrete de oameni „cu priviri îngheţate”, copii mîncînd îngheţată, interiorul unui frigider (plin sau gol), îndrăgostiţi ale căror sentimente „au îngheţat” şi alte imagini ţinute împreună cu ideea „Sub 0°”. La prestigioasa „Trienală internaţională de fotografie” din Freiburg (Elveţia) s-a prezentat la ultima ediţie (1981) un număr mult mai mare de astfel de serii, în comparaţie cu ediţiile precedente. Creşteri similare se observă şi la alte expoziţii şi saloane.

Revenind la diaporamă se poate spune că ea poate, uneori, să fie o serie în totalitatea ei, în sensul arătat mai sus. De obicei, astfel de diaporame sînt mai scurte — 3—4 minute. În cele mai multe cazuri, însă, diapo-

rama este alcătuită dintr-o „secvență de secvențe”. Această modalitate din urmă se potrivește mai bine cu relatarea, cu reportajul, sau cu un stil epic. De aceea se și întâlnesc mai multe diaporame create pe baza modalității secvențelor.

Întrebări simple

Înainte de a începe orice demers pentru realizarea unei diaporame, creatorul este sfătuit să-și pună și să-și răspundă la câteva întrebări foarte simple, dar esențiale :

— ideea care va sta la baza diaporamei îi este clară ?

— există o limitare a tematicii care va fi abordată ?

— care este/sînt concluziile pentru care militează diaporama ?

— cărui public se va adresa ?

— există convingerea că subiectul propus poate fi tratat ca diaporamă ?

— s-a schițat un punctaj al conținutului și o schemă generală de desfășurare a spectacolului ?

— ce fel de text se va folosi pentru comentariul vorbit ?

— sînt sugestii pentru acompaniamentul muzical ?

— s-a pregătit un proiect de scenariu, decupat pe secvențe ?

— s-au conturat cerințele relative la aspectul și conținutul imaginilor ?

— diapozitivele pentru diaporamă există, sau trebuie abia realizate ?

— se simte nevoia unuia sau a mai multor colaboratori ? Cine sînt aceștia ?

Răspunsurile la aceste câteva întrebări elementare au darul de a forma o bază solidă pentru a putea porni la celelalte etape.

Nu se începe lucrul pînă cînd creatorul nu s-a documentat temeinic asupra subiectului pe care îl va

trata. Fiind vorba de realizarea unei opere încheiate, bazate pe o idee care trebuie să fie prezentată, dezbătută, explicată, într-un spațiu de timp relativ scurt, creatorul trebuie să poată să ia în cunoștință de cauză deciziile necesare pentru a include cele mai grăitoare aspecte, esențialul, iar cele ce nu sînt semnificative, să fie lăsate deoparte, sau să fie tratate mai pe scurt.

Este bine de știut încă din această fază că regulamentele pentru participarea la cele mai multe concursuri și festivaluri naționale și internaționale limitează durata unei diaporame la maximum 10—12 minute. Trebuie neapărat ținut seama de această limitare obligatorie.

Limba vizuală

Un alt aspect de care trebuie ținut seama este obișnuința de a trata un subiect în limbă vizuală. Repet (și cred că voi mai repeta) că diaporama se sprijină în primul rînd pe imagine. Comentariul vorbit și acompaniamentul muzical, deși își au marea lor însemnătate, nu joacă decît un rol secundar, de potențare a imaginii. Imaginea este cea care „spune povestea”, care determină comunicarea. Pentru mulți dintre noi care avem o cultură livrescă, apare dificultatea de a ne exprima gânduri și simțiri prin imagini. Ne este mai ușor să „povestim” decît să „arătăm”. Trebuie totuși făcut efortul de a trece de la limbaj scris sau vorbit la limbaj în imagini. Pentru stră-străbunii noștri nu exista această dificultate. Neavînd încă limbaj scris, ei comunicau prin imagini, prin limbaj pictografic. Creatorul trebuie să reînvete să comunice prin imagini, dacă vrea să reușească să realizeze diaporame valoroase. De fapt, lucrurile sînt ușurate mult pentru că prin comentariul vorbit, se pot clarifica anumite elemente sau se pot adăuga amănunte și informații care nu reies din imagine. Un exemplu simplu: pe diapozitiv se vede o șosea asfaltată pe care circulă mașini printr-o pădure; comentariul: „Codrul Vlăsiei 1982”. Imaginea poate

apărea banală, dar, dintr-o dată, menționarea numelui vestitului codru evocă o atmosferă de pe vremea haiducilor și provoacă contrastul izbitor prin precizarea „1982“.

Prioritatea imaginii

Sînt creatori care comit eroarea de a nu acorda prioritate imaginii. În general, ei se folosesc de un cîntec de succes pe care caută să-l „ilustreze“ cu „niște“ imagini. Chiar dacă rezultatul scapă uneori de pericolul de a deveni ridicol, în nici un caz nu se poate vorbi de o diaporamă. Se ajunge la un hibrid neviabil. Același rezultat nesatisfăcător se obține și în cazul în care se pornește de la o poezie. Dacă este o poezie descriptivă, imaginile nu vor putea face altceva decît să repete textul în mod tautologic. Dacă se alege o poezie bazată pe o idee poetică, imaginile, mult prea concrete, nu se vor putea nicicdată ridica la puterea de sugestie a cuvintelor. Bineînțeles că pot exista și excepții, însă acestea se întîlnesc prea rar.

Ideea de bază

Repet : la realizarea unei diaporame se pornește de la imagini, de la puterea de a interpreta un subiect într-o modalitate vizuală. Dar, se începe chiar cu realizarea imaginilor ?

Nu. Nicidecum. Se pornește de la un gînd, de la o idee care poate fi tratată în imagini. Fără o idee, chiar vagă la început, însă originală, interesantă, posibil a fi prelucrată într-o diaporamă, nu se ajunge departe. Este sigur că pe undeva pe parcursul elaborării se vor ivi greutăți de neînvins. Trebuie totuși să existe acea sămînță care, germinată cu imaginație și multă muncă, va da roadele așteptate. Creatorul, de orice gen de artă, inclusiv creatorul de diaporame, nu trebuie să se lase

încătușat, inhibat, împiedicat, de reguli. Fiecare procedează pe măsura înclinațiilor, talentului și posibilităților sale.

Unii pornesc de la o idee cît de cît conturată, de la o intenție de a realiza ceva. Alții, pe baza unei idei bine studiate, își alcătuiesc un punctaj, un plan de lucru, sau chiar un scenariu, decupat pe secvențe. Între aceste două atitudini extreme se intercalează nenumărate modalități care se aplică de la început sau pe parcursul elaborării diaporamei, potrivit cu profilurile atît de diferite ale personalității creatorilor.

Două variante posibile

Totuși, se disting două variante principal deosebite pentru realizarea unei diaporame :

— pe baza unor imagini existente, în fototeca personală a creatorului sau altundeva ;

— pe baza realizării de imagini speciale, în conformitate cu un plan de lucru sau chiar cu un proiect de scenariu.

Mulți sînt înclinați să recomande a doua variantă ca singura bună. Stînd însă de vorbă cu creatori de diaporame reușite, am putut constata că ideea pentru diaporamă a fost sugerată chiar de parcurgerea stocului lor de diapozitive, dintre care au ales pe cele necesare pentru întocmirea diaporamei. Alții s-au folosit de diapozitive existente și, descoperind anumite „goluri“, au realizat ulterior diapozitivele pe care le-au găsit necesare pentru a umple lacunele existente.

Deși este posibil ca prima variantă, în anumite condiții fericite, să dea rezultate bune, totuși, cele mai multe argumente pledează în favoarea celei de-a doua. Argumentul principal este, fără îndoială, asigurarea unității, atît a concepției, cît și a parametrilor tehnici.

După cum s-a arătat, există diferite genuri de diaporame, de la cele documentar-didactice, la cele literar-artistice. Pentru fiecare dintre acestea, trebuie alese mijloacele cele mai potrivite, fără a căuta să se absolutizeze o anumită metodă.

Panoul de desfășurare

Există un moment foarte important, un moment-cheie, pe parcursul realizării oricărei diaporame. Este momentul în care ideea s-a clarificat. Este momentul în care din neorînduială trebuie făcută ordine. Acum trebuie concretizat viitorul spectacol.

Un ajutor foarte util, o metodă cît se poate de practică, este „panoul de desfășurare”. El se compune dintr-o planșetă, ca cele folosite de desenatori, bucăți de hîrtie tăiate la mărimea unei cărți de vizită, cîteva creioane de culori diferite și pioneze. Oricine, fără dificultăți, le are pe toate acestea la îndemînă. Mai trebuie încă ceva: liniște în jur și liniște interioară. Atît.

Se regîndește ideea principală, se reanalizează, se trec în revistă ideile secundare, variantele posibile. Se notează fiecare pe scurt pe una din bucățile de hîrtie pregătite. Nu este, deocamdată, nevoie să se tindă spre o detaliere amănunțită.

„Un păstor, păscîndu-și oile, a plantat brazi în golurile de munte”.

„Îl întristau peisajele sterpe”.

„Toată viața lui a plantat brazi”.

„A dus o viață modestă de păstor obișnuit”.

„În urma lui au răsărit păduri”.

„La bătrînețe bucuria lui era să se plimbe printre „brazii lui”.

„Țăranii din împrejurimi i-au făcut un mormînt frumos la umbra unui brad”.

„Povestea lui se mai spune încă și azi la gura sobei”.

Bucățile de hîrtie cu notațiile scurte de mai sus, se așază pe planșetă. Cu ce se începe? Care va fi hîrtia care va purta nr. 1?

— Se poate începe cu scena de la gura sobei (poate că se va putea termina tot cu ea? !);

— se poate începe cu o secvență de peisaje sterpe;

— n-ar fi potrivită pentru început o localizare cu o vedere panoramică în care să se vadă un păstor cu o turmă de oi?

Iată că dintr-o dată apar zeci de posibilități, zeci de opțiuni care „obligă” la o anumită desfășurare ulterioară. Gheața a fost spartă !

Panoul de desfășurare înlesnește o viziune de ansamblu și face posibilă o schimbare lesnicioasă a ordinii diferitelor secvențe. Se lucrează mult mai ușor și mai „curat” cu acest panou decât prin înșiruirea secvențelor pe o coală mare de hîrtie pe care trebuie mereu șterse unele secvențe, schimbată ordinea, intercalate alte secvențe — pînă la urmă nici cel care a întocmit lista nu se va mai putea descurca.

După ce se stabilește o ordine mulțumitoare a ceea ce s-ar putea numi „capitolele mari” și bucățile de hîrtie au fost numerotate (cu un creion de altă culoare), se trece la detalierea fiecărui capitol mare, pe secvențe. De exemplu, să alegem „A dus o viață modestă...”, numerotat, să spunem cu 4. Din nou se recurge la panoul de desfășurare și se notează pe hîrtiuțe diferitele idei care vin :

- vedere generală cu un bordei obișnuit de păstor ;
- bordeiul văzut mai de aproape ;
- detaliu caracteristic din exterior ;
- privire spre interior prin ușă deschisă ;
- vedere generală interior ;
- haină groasă prinsă în cui, bocanci, toiag ;
- „bufet” cu ceaun, farfurii etc. ;
- masa cu lampă cu gaz (lumînare, feștilă) ;
- patul cu... eventual, se vede o fotografie a lui ca soldat, pe perete, sau fotografia unei „mîndre” pe care, poate, a iubit-o...
- imagine de legătură cu (5) „Îl întristau peisajele sterpe” — vedere prin ușă spre exterior — se văd rîpe cu bolovani.

Se mută hîrțiile dintr-o poziție în alta, pînă cînd creatorul găsește o desfășurare care să-l mulțumească. Se numerează fiecare cu 4, 1.—, 4, 2.—, 4,3.—... etc.

Astfel, încetul cu încetul, se mărește teancul de hîrtii numerotate în ordine. Acum se poate trece la întocmirea unui proiect de scenariu.

Alegerea diapozitivelor

Să revenim acum la cele două variante posibile arătate mai înainte : — se lucrează cu diapozitive dintr-un stoc existent ; — se vor face diapozitive în conformitate cu un scenariu de lucru.

Dacă se lucrează pe prima variantă, atunci, după stabilirea unei anumite desfășurări mulțumitoare, se reiau diapozitivele alese (de obicei mult prea multe !) și se separă pe grămăjoare corespunzătoare hîrtilor cu notații și numere. Unii fotografi își construiesc chiar un fel de cutie acoperită cu un geam mat, care este luminat de dedesubt, din interiorul cutiei, cu lumină actinică — dacă se poate. Pe geamul mat se aranjează diapozitivele dintr-o grămăjoară în ordinea dorită. Ele pot fi bine văzute și analizate din punct de vedere tehnic și al nuanțelor coloristice și, totodată, se pot descoperi diferite soluții tehnice, ca de exemplu, efectele de topire a imaginii (fondu enchainée, suprapuneri, trucaje etc. Se vor căuta cu atenție imaginile de legătură între secvențe, logica desfășurării și se poate chiar trece la primele calcule aproximative privitoare la durata spectacolului. Lucrînd pe baza primei variante, cu diapozitive existente, se poate spune că diaporama este aproape gata, cel puțin în ceea ce privește desfășurarea imaginilor. Vor mai exista încă mici rețușuri, scoateri și intercalări de imagini, inversarea ordinii — astfel de modificări au loc frecvent pe tot parcursul existenței unei diaporame. Această posibilitate este încă unul dintre avantajele oferite de diaporamă.

Despre adăugarea comentariului vorbit și a acompaniamentului muzical încă nu ne ocupăm.

Scenariul de lucru

Dacă se abordează varianta a doua, atunci este bine, aș spune chiar că trebuie neapărat trecut la întocmirea unui scenariu de lucru pe baza ordinii stabilite cu

ajutorul panoului de desfășurare. Acest scenariu de lucru devine ghidul pentru fotografiere, pentru realizarea imaginilor diapozitive. El oferă atât o vedere de ansamblu cât și indicații precise despre felul în care va arăta fiecare cadru.

Nu există vreun „formular tip” pentru întocmirea acestui scenariu. Fiecare creator îl va întocmi cum crede că îi va servi mai bine. Desigur că el va trebui să cuprindă un număr de coloane pentru caracteristicile fiecărei imagini, eventual o schiță, o numerotare riguroasă și o coloană pentru observațiile necesare.

Logica și armonia desfășurării

Deoarece imaginile, în această variantă, trebuie „făcute”, nefiind vorba acum de „alegerea” unor imagini existente, este bine să se analizeze exigențele care se impun unor imagini speciale pentru o diaporamă.

Prima și observația principală se referă la logica desfășurării. Chiar mai mult: la logica și armonia desfășurării. Fiind vorba de un spectacol în timpul căruia se perindă un număr de imagini, uneori destul de multe, trecerile de la o imagine la alta, nu pot fi lăsate la voia întâmplării, ci ele trebuie să aibă o motivație și, în același timp, să fie receptate în mod plăcut de public. Gîndiți-vă ce supărătoare ar deveni alternări repetate de planuri generale cu planuri foarte apropiate, de tonalități deschise cu tonalități închise, de culori vii din porțiuni opuse ale spectrului. Desigur, astfel de efecte pot fi utilizate pentru a crea șoc vizual atunci cînd este cazul, însă nu tot spectacolul poate fi transformat într-o telescopare de șocuri.

Logica și armonia merg mîna în mîna. Cînd apare în cursul desfășurării un obiect nou, de oarecare însemnătate, atunci el trebuie să fie prezentat. În domeniul vizualului se obișnuiește a arăta obiectul mai întîi din depărtare, înconjurat de elemente de localizare, apoi, în mod gradat, din ce în ce mai aproape, pînă cînd se ajunge, dacă este necesar, la planuri foarte

apropiate în care sînt vizibile toate detaliile mărunte. Aşa se procedează cu o clădire, un portret, un monument etc. Apropierea este recomandabil să se facă pe acelaşi ax, fără salturi mari, în aceeaşi lumină, cu aceeaşi expunere, de preferinţă cu acelaşi obiectiv, pentru a nu crea modificări perspective. Apropierea se poate realiza şi înconjurînd obiectul, însă în aceeaşi direcţie, urmînd traseul unei spirale.

Cele de mai sus nu trebuie considerate „reguli” obligatorii; nici cele ce vor urma. Orice creaţie de valoare este un act conştient de alegere şi respingere, unde domeniul jocului întîmplării este foarte limitat de actul creaţiei, de voinţa creaţiei, de personalitatea creatorului. Din o sută de cadre, trebuie alese trei care să urmeze unul după celălalt. Se vor închide ochii şi se vor alege cele trei cadre „pe pipăite”? Nici un adevărat creator nu va proceda astfel. El va hotărî cadrele şi ordinea lor pe baza concepţiilor sale, a sensibilităţii, a bunului său gust — a „ceva” ce îi aparţine numai lui, ceva ce a dobîndit prin învăţatură, prin experienţă, prin cultură... Alt creator ar face altă alegere.

Se propun în continuare cîteva puncte de sprijin pentru alegeri de tipul arătat mai sus.

Trecerile gradate

Logica şi armonia desfăşurării este evidenţiată prin treceri gradate: de tonalităţi, de nuanţe coloristice, de distanţe, de deosebiri între clar şi neclar etc. Modificări brusce între cele de sus produc surpriză, şoc vizual, pot supăra, pot intriga (ceea ce poate fi în favoarea sau defavoarea receptării spectacolului).

Unitatea

Un alt principiu de care este recomandabil să se ţină seama este cel al unităţii. O operă, o lucrare, trebuie să sugereze ceva „rotund”, „complet”, cu „început” şi

„sfârșit“. Diaporama fiind, după cum s-a arătat, o „secvență de secvențe“, principiul unității trebuie observat atât la fiecare secvență cât și în sudura dintre secvențe. Se evită astfel orice aluzie la un amestec cu totul în-
timplător.

Principiul unității este favorizat prin următoarele măsuri de care se va ține seama pe parcursul desfășurării unei secvențe :

— unitatea culorii, mai ales a celei principale, a ambianței coloristice generale și a luminozității — mare atenție la culoarea fundalului la portret etc. ;

— unitatea rezolvărilor compoziționale — nu se amestecă compoziții pe orizontală cu cele pe verticală, compoziții dinamice cu cele statice — atenție la linia orizontului care nu trebuie să „joace“ în sus și în jos într-o secvență ;

— unitate de perspectivă — acolo unde se poate simți în mod supărător (de exemplu la prezentarea succesivă a unei construcții) nu trebuie utilizate obiective cu distanțe focale mult diferite ;

— unitatea unghiului de fotografiere — e bine să se persevereze pe același unghi (de sus, de jos, din dreapta sau din stînga), mai ales cînd aparatul se apropie sau se depărtează de același obiect ;

— unitatea de direcție — se cere continuitate, ca de exemplu în cazul cînd se arată înaintarea unui personaj, el trebuie arătat mereu cu fața spre direcția în care înaintează ;

— unitatea zonei de claritate — produce un efect straniu dacă într-o succesiune de imagini cu subiect similar, unele au de exemplu fundalul ba clar, ba neclar, sau în planul apropiat apare un obiect redat în diferite grade de claritate.

Claritate și subtilitate

Cele mai multe din observațiile dinainte contribuie la urmărirea degajată de către public a imaginilor care se perindă pe ecran, la înțelegerea lesnicioasă, fără

efort, a mesajului pe care creatorul dorește să-l împărtășească. Este suficientă, mulțumitoare, această grijă pentru claritatea în exprimare? De cele mai multe ori răspunsul este afirmativ, mai ales pentru diaporamele didactice, documentare, de propagandă — dar și pentru multe diaporame cu caracter literar-artistic. Claritatea în exprimare însă nu exclude subtilitatea în rezolvările compoziționale ale fiecărei imagini, în înlănțuirii făcute cu măiestrie, în crearea de șocuri vizuale prin juxtapuneri de elemente contradictorii, în suscitarea de atracție vizuală incluzându-se în unele porțiuni imagini de o mare frumusețe, cu un colorit viu dar bine strunit.

Momentele-cheie

O deosebită atenție trebuie acordată începutului diaporamei, sudurii dintre secvențe și sfârșitului diaporamei. Există o mare varietate de rezolvări posibile pentru aceste momente-cheie, fiindcă rezolvările depind de subiect, de intențiile creatorului, de nivelul publicului căruia i se adresează diaporama și, nu mai puțin, de posibilitățile obiective de realizare a acestor cadre. În cele ce urmează se va face o încercare de a sugera câteva variante.

Începuturile

Felul în care trebuie să înceapă o diaporamă este de cea mai mare însemnătate. Poate fi, de fapt, o punere în temă, o introducere în atmosferă, crearea unui „suspense“, lansarea unei chemări, atragerea atenției, punerea unei întrebări, stabilirea unui contrapunct — înșiruirea posibilităților nu are sfârșit. Dacă se consideră și aportul pe care îl pot aduce primele cuvinte și primele acorduri ale acompaniamentului muzical, atunci însemnătatea imaginilor de început poate fi sesizată la adevărata ei valoare.

Cei care au avut prilejul să vadă diaporama „Portret de Planetă” a talentatului Emil Butnaru, nu vor uita niciodată începutul: Cîteva peisaje, unele lirice, altele dramatice, potențate de un text recitat vibrant: „Aici au murit bărbați”, „Aici au plîns femei”... Dintr-o dată sala este electrizată; se așteaptă cu nerăbdare urmarea.

Începuturi de diaporame cu un astfel de impact puternic sînt rare. O diaporamă s-a intitulat „Disensiuni în familie”. Spre mirarea generală, primul cadru era un portret, plan foarte apropiat, de... cîine. De fapt, acest protret era motivat pentru că toată diaporama trata disensiunile din familie prin efectul pe care acestea le aveau asupra vieții cîinelui din casă.

În majoritatea cazurilor, începuturile tind să fie foarte obișnuite, „cuminți”. Se utilizează foarte des imagini vederi-generale, care au darul să localizeze viitoarea acțiune. Se prezintă de la început portretul personajului principal. Se poate porni și de la un detaliu caracteristic. Totuși, imaginea de început, sau scurta serie cu care se începe, trebuie să aibă ceva deosebit în compoziție, în culoare. Ea trebuie neapărat să conțină elemente de atracție vizuală. Chiar dacă se începe cu „în orașul nostru...”, imaginea orașului trebuie să fie aleasă cu deosebită grijă, ca să conțină ceva caracteristic, multă atmosferă, un efect de lumină mai neobișnuit, să sintetizeze o trăsătură esențială.

Trebuie evitate începuturile banale, care nu spun nimic, imaginile stereotipe, uzate prin repetate folosiri, ca, de exemplu, răsăriturile de soare, crengi înflorite, peisajele tip carte poștală sau cu fals lirism, cadrele prea încărcate cu detalii nesemnificative sau altele din aceeași familie.

Sudura secvențelor

Fiecare secvență, la rîndul ei, se recomandă să aibă, pe cît posibil, un început și un sfîrșit, primul și ultimul cadru avînd, în plus, un element de legătură cu

secvența care o precede și o urmează. Aceasta este o cerință care prezintă mari dificultăți și nu întotdeauna este posibil sau ușor de satisfăcut. De fapt, ignorarea acestei cerințe trece de cele mai multe ori neobservată în timpul proiecției. Totuși, creatorul care pornește la realizarea imaginilor pentru diaporamă este bine să se gândească și la această eventualitate. Am dat înainte un exemplu, arătând că la sfârșitul secvenței cu prezentarea colibeii păstorului, se mai trage o imagine prin ușa deschisă înspre un peisaj sterp — legătura cu secvența care urmează. Adesea, la fața locului se găsesc astfel de imagini de legătură, dacă creatorul are sub ochi scenariul de lucru și face un mic efort de gândire.

S-a insistat mai ales asupra trecerilor gradate, asupra armoniei și imaginilor de legătură logică. Dar și contrariul poate fi uneori de dorit. Printr-o schimbare bruscă — de la lumină la întuneric, de la compoziția verticală la alta pe orizontală, de la o gamă de culori la alta — se poate sugera uneori mai bine că o secvență, un „capitol“, s-a terminat și începe altceva, cu atmosferă și acțiune diferită. O secvență se poate termina cu un peisaj cu lumină de înserare, iar secvența următoare poate începe cu același peisaj în plină lumină de zi. Ultimul cadru dintr-o secvență arată un personaj care privește într-o direcție sau un vehicul care înaintează spre o margine a cadrului; în imaginea următoare direcția este inversată. Aceste treceri bruște, de care nu trebuie abuzat, contribuie la producerea unui ritm alert, ruperea monotoniei, vivacitate. Ele nu constituie regula obișnuită pentru montajul secvențelor, însă, bine motivate, trecerile bruște devin un element hotărâtor pentru succesul unor diaporame cu un anume specific.

Sfârșiturile

Să trecem acum la imaginile de sfârșit. Din filme sîntem obișnuiți cu personaje care se îndepărtează spre orizont, cu o atmosferă calmă, de preferință pe înserat,

cu sărutul de happy-end, atmosfera veselă de reünire, călărețul care încăleacă și pleacă spre alte aventuri... Din muzică ne-am obișnuit cu acordurile finale sau cu acel pianissimo care se pierde într-un ecou. Din nuvele sau romane, cu concluzii înțelepte, cu descrieri lirice, sau pur și simplu cu terminații în coadă de pește. Foarte frumoase sînt sfîrșiturile basmelor: „ș-am încălecat pe-o șa și v-am spus așa!“ Dar care ar putea fi elementele vizuale indicative de terminare, de concluzie, într-o diaporamă? Putem oare să spargem clișeele cu care publicul s-a obișnuit? Cred că nu! Desigur vor apărea creatori de diaporamă cu idei noi, care vor găsi alte modalități pentru sfîrșit. Deocamdată, principalul este să existe preocuparea pentru imagini de sfîrșit, de la peisaje calme, chiar și pe înserat, pînă, spre pildă, la planul foarte apropiat al unei strîngeri de mînă, dar în nici un caz imaginea cu apusul de soare care s-a banalizat în producția diaporamistică.

Există posibilitatea, acolo unde se potrivește, de a sfîrși o diaporamă cu o metaforă. Dau un exemplu simplu dintr-o diaporamă despre toamnă. Ideea de bază era trecerea dinspre vară spre o toamnă din ce în ce mai rece. Ultimul cadru avea drept comentariu: „În curînd va fi iarnă...“. Cadrul reprezenta un bătrîn optimist, cu barbă albă, fotografiat foarte de aproape. S-ar putea ca rezolvarea sfîrșitului printr-o metaforă să constituie o soluție rodnică.

Dificultăți „pe teren“

Cel care pleacă să fotografieze cu scenariul de lucru sub braț este copleșit de greutatea misiunii sale. El trebuie să urmărească indicațiile pentru fiecare imagine și, în același timp, să nu piardă din vedere ansamblul. Ca de obicei, „pe teren“ apar dificultăți, mai ales nepotrivirile dintre ce s-a „gîndit“ și ce se „găsește“. Dificultățile sînt aproape întotdeauna amplificate de condiții atmosferice neprielnice, de personaje

care nu știi să-și „joace” rolul, de direcția luminii care niciodată nu se dovedește a fi cea dorită. Însă scenariul de lucru nu trebuie să fie luat drept „literă de lege”. El trebuie considerat ca o călăuză prețioasă, ca un îndreptar. Munca de creație nu se termină odată cu alcătuirea scenariului; ea continuă pe teren, la alegerea diapozitivelor, la montaj, la fuziunea cu textul și muzica. La fotografiere, creatorul trebuie să găsească noi idei, să adâncească tematica, să descopere detalii semnificative, să dea frâu liber fanteziei sale creatoare. El trebuie să-și continue „gîndirea diaporamică”, să completeze scenariul, chiar cu frînturi de text și cu sugestii pentru alegerea muzicii. El trebuie să se obișnuiască cu gîndul că nu pleacă pe teren ca un simplu fotograf care are misiunea de a realiza „niște” fotografii, ci el este creatorul diaporamei, creatorul în sensul cel mai bun al cuvîntului. El trebuie să se întoarcă de pe teren cu mai mult și mai bun decît se află în scenariu.

Există o veche înțelepciune dedusă din experiența fotoreporterului: „mai bine te întorci cu mai mult, decît cu prea puțin”. Această experiență este aplicabilă cu folos și creatorului de diaporame. Cel ce a realizat o diaporamă își va aminti întotdeauna de lipsurile de cadre pe care le-a resimțit în etapa de montaj. În afară de cadre de legătură, de prezentare, de gradație lină, îi mai lipseau cadre suficiente care să acopere un text ce nu putea fi scurtat, cadre care să ajungă pînă la terminarea unei fraze muzicale, cadrele trebuincioase pentru crearea unui ritm viu de desfășurare. În faza de montaj, regretele sînt prea tîrzii. De aceea, încă din perioada de fotografiere trebuie prevenite aceste regrete. Este recomandabil să se tragă cadre de rezervă, variante, în situații dificile de iluminare să se facă expuneri cu timpi sau diafragme diferite. Se vor avea în vedere cadre speciale pentru efectul de topire al imaginii (fonde enchainée), pentru suprapuneri și alte efecte speciale — tehnice și artistice.

O sculă importantă : cronometrul

Dar, de fapt, din câte cadre este compusă o diaporamă? Conform afirmației că nu există reguli, n-ar trebui să ne preocupe numărul cadrelor. S-ar putea răspunde: atâtea câte sînt necesare, de câte se simte nevoia. Totuși, e bine să se țină seama de două îngrădiri principale: răbdarea spectatorilor și regulamentele concursurilor.

S-a observat că dacă diaporama este interesantă, realizată cu meșteșug, timpul optim se situează în jurul unei jumătăți de oră. După 35—40 minute, publicul începe să se foiască în sală. Este rezultatul produs de specificul imaginii statice care solicită atenția mult mai mult decît imaginile în mișcare. Efortul de concentrare nu poate fi prelungit peste aceste limite. Pentru un spectacol bun de 30 minute este nevoie de 150—300 imagini, dacă proiecția se face pe un ecran, cu 2 proiectoare și topirea imaginii. Trebuie arătat că se cunosc și cazuri de diaporame care durează o oră și mai mult, însă acestea sînt cazuri rare de diaporame excepționale din toate punctele de vedere.

Regulamentele concursurilor, din motive pur organizatorice, care nu au nimic a face cu cerințele artistice, limitează durata diaporamelor prezentate la 10 minute $\pm 10\%$. Pentru astfel de diaporame, este nevoie între 40 și 80 imagini.

După cum se vede, aproximația de imagini necesare este foarte largă. Creatorul de diaporame este bine să se obișnuiască cu utilizarea cronometrului încă din etapa de fotografiere. Privind diferite subiecte și măsurînd timpul necesar parcurgerii subiectului, el va putea ajunge la concluzii cît se poate de utile pentru viitoarea sa muncă. Deși sînt deosebiri de timp între privitul subiectului real și privitul imaginii aceluiași subiect, totuși utilitatea acestui exercițiu rămîne bogată în roade pentru munca de creație.

Calculul numărului de cadre necesare pentru o diaporamă, deși, după cum s-a văzut, rămîne foarte aproximativ, se bazează pe timpul necesar perceperii unei

imagini de către un spectator mediu. Acest timp variază, după unii cercetători, între 2 și 15 secunde, după alții, între 5 și 20 secunde. Diferențele acestea mari se explică prin :

- nivelul cultural-educativ al publicului ;
- subiectul diaporamei ;
- intențiile artistice ale creatorului ;
- caracterul imaginii.

Pentru un public mai puțin educat, mai puțin obișnuit cu analiza, cu înțelegerea imaginilor, este nevoie de un timp mai lung de proiecție, chiar și pentru imaginile cele mai simple. La diaporamele documentare sau didactice, timpul de proiecție a unei imagini este dictat de însemnătatea cadrului prezentat, indiferent de compoziția, culorile sau amănuntele arătate. Creatorul, pentru a da un anumit ritm operei sale, pentru a atrage atenția sau, dimpotrivă, a lăsa o impresie vagă, determină el timpul de proiecție al fiecărei imagini, după criterii care îi sînt proprii, care fac parte din stilul său personal. Totuși, caracterul imaginii impune limite de timp obiective :

- timpi de proiecție scurți sînt posibili cînd :
 - imaginea a fost realizată în plan apropiat ;
 - imaginea conține unul sau puține obiecte ;
 - compoziția geometrică și/sau coloristică este simplă ;
 - nu se află multe detalii în cadru ;
 - claritatea în adîncime este redusă ;
 - sînt reprezentate obiecte obișnuite într-o perspectivă obișnuită ;
 - imaginea face parte dintr-o secvență, de exemplu de apropiere (plan general, plan mediu, plan apropiat) ; sau dintr-o secvență de mișcare etc. ;
 - imaginea are numai rol special, de exemplu de „pată de culoare“, de tranziție compozițională etc. ;
- timpi de proiecție lungi sînt ceruți cînd :
 - imaginea a fost realizată în plan general, cu multă adîncime și multe detalii ;
 - imaginea conține multe obiecte diferite ;
 - compoziția geometrică și/sau coloristică este elaborată ;

- cadrul este încărcat cu detalii mărunte ;
- sînt reprezentate obiecte stranii, în culori și/sau lumini și perspective neobișnuite ;
- imaginea are rol de întrerupere a ceea ce a fost, de creare a unei atmosfere noi.

Din exemplele de mai sus și din situații intermediare care pot fi ușor deduse, se pot trage concluzii relativ precise pentru calcularea timpului total al diaporamei și a numărului de cadre necesare.

Pe „înalt“ sau pe „lat“ ?

Iată un aspect, în aparență foarte simplu, care a suscitat totuși discuții aprinse în lumea creatorilor de diaporame.

Oricine știe, din experiența sa fotografică de ani de zile, că există subiecte care se potrivesc cu un cadru pe lat și altele cu un cadru pe înalt. Iată că vin însă „specialiștii“ în diaporamă (de obicei membri în jurii) care decretează că de acum înainte nu se vor mai face decît cadre pe lat. De ce ?

Fiindcă este neplăcută suprapunerea care se produce, prin topirea imaginii, dintre un cadru pe înalt și unul pe lat. Publicul neavizat nu are obiecții, nici nu sesizează această suprapunere, mai ales cînd este făcută printr-o topire rapidă. Au, de fapt, specialiștii oarecare dreptate. Efectul neplăcut poate fi evitat prin renunțarea la topirea lentă și prin flancarea imaginii pe înalt la care nu se poate renunța, cu două imagini patrate, obținute prin mascarea cu hîrtie neagră a cadrelor pe lat dinaintea și imediat după cadrul pe înalt. Este un artificiu ușor de realizat.

Topirea imaginii (fondeu enchainée)

Unul dintre efectele caracteristice ale proiecției de diaporame este topirea imaginii. Se pot proiecta diaporame și cu un singur proiector. În acest caz, trecerea

de la o imagine la cealaltă se face fie observîndu-se din sală translația (verticală sau orizontală) de la o imagine la alta, fie, cum este cazul cu proiectoarele mai evolute, prin obturarea luminii în timpul schimbării diapozitivelor, ceea ce a căpătat denumirea de „pauză neagră”. La ședințele prelungite de proiecție, atît repetarea monotonă a translației cît și a pauzei negre pot deveni obositoare, enervante, neplăcute. Pentru înlăturarea acestor neajunsuri, s-a trecut la proiecția cu două aparate. Condiția primordială de reușită este ca cele două aparate să fie de aceeași marcă, același tip, cu parametri tehnici identici, cu obiective de aceeași distanță focală și luminozitate și cu lămpi de proiecție cu randament egal. Aceste cerințe sînt necesare pentru a se putea obține pe ecran o suprapunere perfectă a imaginilor proiectate de cele două aparate.

Diapozitivele care fac parte din diaporamă se separă pe criteriul par și impar și magazinele se încarcă după acest criteriu. Astfel, într-un magazin vor fi diapozitivele cu nr. 1, 3, 5, 7... etc., iar în celălalt, cele cu nr. 2, 4, 6, 8... etc. Proiecția se face alternativ cu un aparat, apoi cu celălalt. Totuși, și în acest caz, trecerile de la o imagine la alta sînt vizibile din sală. S-a găsit necesar ca acest moment al trecerii să fie ascuns, mascat, eliminat, într-un fel oarecare. Într-adevăr, ingeniozitatea celor care se ocupă cu rezolvările tehnice a condus la diferite modalități pentru a masca trecerile; dar nu numai atît, ci au descoperit totodată un efect artistic care, pregătit și folosit cu măiestrie, poate fi de o mare frumusețe.

Efectul se produce prin întunecarea treptată și parțială a unei imagini, în timp ce cealaltă imagine se luminează și apare treptat, dînd iluzia la un moment dat că ar fi văzută prin cealaltă. Este ca și cum o imagine s-ar „topi” și ar dispărea, lăsînd locul celeilalte. Acesta este efectul numit de „topirea imaginii” care poate fi produs mecanic prin obloane mișcătoare, sau electric cu reostați.

Urmărind această „topire“ treptată, se observă că imaginea a doua devine vizibilă, ea apare, mai întâi în porțiunile întunecate ale primei imagini. Pe baza acestei constatări, se pot crea în mod intenționat, încă de la fotografiere, efecte controlate. De exemplu, printr-o arcadă întunecoasă apare un personaj, un vehicul, un peisaj. Într-o cameră luminată, seara, șade cineva. Numai fereastra este întunecată. Deodată apare în fereastră „chipul iubit“, sau un peisaj de munte la care se gîndește, sau „orașul copilăriei“ etc. Poate să apară și să dispară, ca un gînd, ca un vis — după cum se manipulează dispozitivul de topire sau după cum sînt intențiile artistice ale creatorului.

Iată deci că prin topirea imaginii, poate să apară, în afară de cele două diapozitive care există, o a treia imagine, rezultată din suprapunerea celor două diapozitive. Este o apariție neobișnuită, uneori stranie, alteori cu valențe umoristice, care se poate prevedea și utiliza cu mare succes în decursul desfășurării spectacolului.

Tipuri de topire a imaginii

Din exemplele de mai sus s-a văzut una din posibilitățile utilizării efectului de topire. Se insistă aici asupra faptului că nu trebuie abuzat de acest efect, cum, dealtfel, este recomandabil să nu se exagereze cu nici un efect sau trucaj, fie el tehnic sau artistic. Efectele se folosesc numai în anumite cazuri, în momente bine chibzuite, pentru ca impactul lor asupra publicului să nu se banalizeze.

Diferitele tipuri de topire ale imaginii se deosebesc, indiferent de tehnica utilizată, prin timpul cît durează. Cel mai des se recurge la topirea scurtă (cut). Este utilizarea curentă a acestui efect, mai mult cu implicații tehnice decît artistice.

Urmează, după criterii dictate de aspectul diapozitivelor care se succed, după necesitatea creării unui ritm de proiecție, potrivirea cu cadența acompaniamentului

muzical, topiri care variază în timp de la 2—3 secunde până la 15—20 secunde. Comisia de diaporame FIAP, a dat publicității un „Tablou al termenilor internaționali” care este folositor și pentru determinarea diferitelor tipuri de topire și pentru cunoașterea termenilor folosiți la indicațiile date prin cască în cazul trimiterilor de diaporame la concursuri și festivaluri internaționale (vezi „sonorizare”). Reproducem mai jos tabelul :

Semnificația	Germană	Engleză	Franceză	Obs.
<i>Termeni curenți</i>				
Topirea imaginii.	fondus	fade	fondus	F
Topire înceată (+ 6 secunde).	lang	long	lent	FL sau L
Topire medie (3—5 s.)	medium	medium	medium	FM sau M
Topire rapidă (2 s.).	rapid	rapid	rapide	FR sau R
Trecere fără topire.	cut	cut	cut	
Proiectarea imaginii următoare și întoarcere la precedentă fără schimbare.	aller-retour	A-return	aller-retour	AR
Aceleași manevre ca înainte, însă cu oprire la mijloc (efect de supraimpresiune și întoarcere la primul dia).	1/2 aller-retour	1/2 A-return	1/2 aller-retour	1/2 AR
<i>Efecte speciale.</i>				
În timpul topirii = oprire pe imagine.	stop	stop	stop	
Trecere sacadată.	staccato	staccato	staccato	
Scintileiri sau efecte de flacără.	vibrato	vibrato	vibrato	
Apariție ca de fulger și reîntoarcere imediată.	Blitz	flash	éclair	

Entuziastul și talentatul creator și cercetător al diaporamei, dr. Claude Madier din Vichy a găsit cuvinte foarte potrivite pentru a arăta marea însemnătate a creării ritmului într-un spectacol de diaporama. Reproduc din cartea *Diaporamas et montages audiovisuels*, ed. 4-a, Paris, 1979 :

„Adesea succesul depinde de alegerea imaginilor-cheie, a momentelor celor mai izbitoare sau semnificative; plecând de la aceste imagini care se impun spectatorului prin perfecțiunea lor, prin farmecul proiecției, chiar prin imobilitatea lor, imaginația (spectatorului) construiește în mod liber... Pentru că aici se află secretul : pe ecran, imobilitatea nu este decît aparentă; fiecare imagine provoacă timp de 5, 10 sau 15 secunde o parcurgere subtilă; arta ritmului consistă în a nu lăsa decît un timp de proiecție corespunzător acestei mișcări abstracte; de îndată ce acest fel de energie s-a epuizat, vine timpul tranziției lente sau brutale la o altă imagine. Dacă totul este perfect dozat, dacă fiecare imagine este menținută pe ecran doar timpul necesar pentru înțelegerea ei, și nu mai mult, diaporama execută în fața dumneavoastră o suită de transformări magice“.

Într-adevăr, se poate vorbi de magie atunci cînd topirea imaginii, măiestrit îmbinată cu ritmul schimbărilor de la un diapozitiv la altul, formează acea desfășurare încheată, cînd lină, cînd sacadată, care pune stăpînire pe publicul din sală.

Suprapuneri

Oarecum asemănător cu „a 3-a imagine“, însă imobil, este efectul de suprapunere. În variantă simplă, este vorba de două diapozitive care se montează unul peste altul în aceeași ramă. Bineînțeles că această suprapunere trebuie astfel realizată, încît să rezulte o îmbinare, o completare, un „colaj“ interesant, armonios, frumos. Se pot face suprapuneri între un potret și un peisaj sau un zid, între o fotografie și un desen sau grafic; se pot face suprapuneri pe care creatorul le va găsi potrivite.

Într-o variantă mai elaborată, numită „sandviș“, între cele două diapozitive se montează o bucată de geam. Se poate obține astfel un diapozitiv cu o claritate perfectă, iar celălalt rămîne neclar. Se mai poate varia punerea la punct a proiecteurului, reglîndu-se claritatea ba pe un diapozitiv, ba pe celălalt. Atunci cînd diapozitivele sînt bine alese, rezultatul acestui joc de claritate poate deveni ceva neobișnuit, curios. Se trage însă atenția celor care vor să încerce acest ultim efect, că deoarece cele 2 diapozitive + sticla nu încap într-o ramă obișnuită, ei trebuie să-și confecționeze singuri o ramă specială, mai lată, care s-ar putea să se blocheze în proiector.

Efectul de suprapunere poate fi utilizat cu rezultate foarte bune în diaporame cu caracter documentar sau pedagogic. Dacă, de exemplu, este necesar să se arate pe rînd diferite piese, să spunem, dintr-un motor, se poate multiplica diapozitivul care arată întregul motor și apoi se suprapune pe diapozitiv folii pe care sînt desenate săgeți, în diferite poziții, indicînd piesa despre care se tratează în comentariul vorbit. Același procedeu poate fi utilizat cu o hartă pe care săgețile indică localități, sau cu diagrame sau tabele din care este necesar să se scoată în evidență anumite date.

Se mai pot face suprapuneri cu folii de celofan sau din plastic subțire, muiate într-o soluție de apă cu culori de anilină. Foliile pot fi colorate pe toată suprafața, sau numai pe anumite porțiuni. Aceste folii colorate pot da o culoare predominantă cu efecte stranii — de exemplu „omul cu fața verde“, „pădurea albastră“ etc. Dacă nu se aplică culoarea pe întreaga suprafață, atunci, pe o diagramă sau o hartă, se poate atrage atenția numai asupra unei porțiuni, lăsînd suprafața corespunzătoare de pe folie necolorată, deci „luminoasă“, restul avînd culoarea foliei. Se pot face nenumărate alte combinații, totul depinzînd de ingeniozitatea creatorului și de necesitățile ce se ivesc.

Mozaicul

Celor ce le place și au răbdare pentru operații mi-găloase, le este deschis domeniul mozaicului, care poate ajunge uneori chiar pînă la frumusețea unui vitraliu. Există două variante :

— Din două sau mai multe diapozitive se taie mici fragmente care se lipesc apoi pe o folie de dimensiunea unui cadru de diapozitiv. Tăierea se face cu mare aten-ție, eventual chiar sub o lupă, cu o lamă sau un bistu-riu, așezînd diapozitivul pe o placă de sticlă. De obicei este imposibil să se taie astfel fragmentele, încît să se potrivească perfect de-a lungul marginilor. De aceea, spațiile dintre fragmente se acoperă cu o vopsea netrans-parentă, folosind o pensulă subțire. Trebuie avut grijă ca această „rețea“ de linii negre care se formează, să dea un aspect plăcut, fie geometric, fie armonios echi-librat. De fapt se obține un fotomontaj miniatural, for-mat din fragmente de diapozitive. Efectul depinde de măiestria cu care se combină fragmentele și de ideea care stă la baza acestui montaj. Adesea, marea migală este răsplătită cu rezultate interesante.

— Cealaltă variantă este mai ușor de realizat și, se poate spune, este mai pe specificul diaporamei. Efectul trebuie planificat dinainte, realizîndu-se diapozitive pe ideea și dimensiunile trebuincioase. Se taie din hîrtie neagră două măști : o mască lasă liber colțul din stînga sus al diapozitivului ; cealaltă, colțul din dreapta jos (porțiunile nu trebuie să fie neapărat egale, ele pot să fie vignete de diferite forme — rotunde, dreptunghi-u-lare etc. — ele pot să împartă cadrul fie vertical fie orizontal în două porțiuni egale sau neegale, după cum este cazul).

Să presupunem că subiectul ar fi următorul : „el“ este preocupat de o inovație la un motor ; aceasta este ideea lui fixă care nu îl părăsește nici pe drumul la slujbă, nici la masă, nici cînd se plimbă cu prietena lui în parc...

Proiecția pe ecran se desfășoară după cum urmează :

1. Imagine cu un motor întreg.

2. Motorul văzut mai de aproape.

3. În stînga sus se află piesa care îl interesează pe „el” — restul cadrului este mascat negru.

4. Rămîne cadrul 3 pe ecran, în porțiunea din dreapta jos se proiectează cu al doilea proiector „el” în drum spre slujbă.

5. La fel ca 4, însă în porțiunea dreapta se vede „el” la masă.

6. La fel ca 4, însă în suprafața mascată, se vede „el” cu prietena la plimbare.

Tot timpul în colțul din stînga, rămîne piesa de motor, „ideea fixă” a lui.

Astfel, prin mască și contramască se pot lăsa libere anumite porțiuni, întunecate altele, iar prin proiecții în aceste porțiuni „negre” se pot obține nenumărate combinații în ritmuri diferite, cu reveniri etc.

Titluri, subtitluri și „sfîrșit”

Acestea trebuie realizate cu multă acuratețe și adesea cu fantezie. De multe ori titlurile realizate neglijent produc chiar de la început o impresie proastă. Trebuie evitate aceste impresii defavorabile, care nu pregătesc publicul să urmărească o lucrare la care autorul a depus muncă, atenție, grijă. La urma urmelor, este chiar o lipsă de politețe să te prezinți neglijent, oricare ar fi împrejurarea.

Sînt nenumărate posibilitățile și tehnicile pentru realizarea de titluri și subtitluri. De cele mai multe ori se pornește de la litere scrise de mînă, de letraset, trase în tuș, trasate cu pensula chiar în mai multe culori. Am văzut titluri scrise cu degetul pe zăpadă, formate din crenguțe și flori, zgîriate cu un băț pe pămînt sau pe nisip, scrise cu cretă pe o tablă etc. De un aspect trebuie neapărat ținut seama: caracterul literelor și rezolvarea plastică să se potrivească cu conținutul diapora-

mei. Într-un fel se poate realiza titlul pentru o diaporamă umoristică și în cu totul alt fel pentru una care tratează un subiect serios.

De obicei, titlul apare pe un fundal adecvat, care poate fi, în majoritatea cazurilor chiar este, un diapozitiv ales în mod special dintre cele realizate cu ocazia fotografierii pentru diaporama respectivă. Este recomandabil ca acest diapozitiv să conțină o suprafață mare liberă, fără detalii care să îngreuneze citirea literelor. Peste diapozitiv se așază un diapozitiv alb/negru, foarte contrast, pe care s-a fotografiat titlul. Este una dintre modalitățile cele mai simple din punct de vedere tehnic, dar produce și o impresie de seriozitate, de decență. Foarte ușor se poate cădea în prost gust, în Kitsch, cu titluri scrise cu litere fistichii pe fundaluri cu culori stridente, nearmonizate. E bine să se apeleze la fantezie, dar și ea trebuie bine strunită.

Tehnici diferite se pot găsi multe, de la scrisul din ce în ce mai mare pe diapozitive succesive, făcând impresia că se apropie; flash-uri succesive cu titlul în diferite culori; FR combinat cu AR de titluri în negativ alternând cu pozitiv etc., însă nu credem că e bine ca toată fantezia să fie irosită pe titluri, subtitluri și „sfârșit”, iar pentru restul diaporamei să nu mai rămână pic de fantezie. Titlurile și subtitlurile clare, simple, realizate cu decență și eleganță sînt cele mai potrivite.

Proiecția pe mai multe ecrane

După cum s-a văzut și după cum se va mai vedea, posibilitățile tehnice par să nu aibă limite. Este deajuns ca un creator să aibă o dorință mai năstrușnică și, gata, apar specialiștii în tehnică cu soluția la problemă.

De ce să se proiecteze numai pe un ecran? Nu se pot face diaporame pentru 2, 3 sau 20 de ecrane? O sală ar trebui să fie înconjurată de ecrane mari. Se poate? Sigur că se poate! Se face de mult!

Este oare necesară risipa de tehnică? Aduce ea ceva în plus? Uneori (rareori!) da! Dar numai în împrejurări

deosebite, la o expoziție-tîrg, de exemplu, cînd preponderent este jocul, atracția vizuală, neobișnuitul în publicitate sau propagandă. Calitatea adevărată a diaporamei este determinată de ideea valoroasă, de frumusețea și originalitatea imaginilor, de sensibilitatea și subtilitatea pe care o folosește autorul în montaj și sonorizare. Simplitatea și claritatea de expresie sînt de preferat oricărei complexități de tehnici savante!

Pe baza celor afirmate în paragraful precedent, să analizăm proiecția pe 3 ecrane. Cel mai bine este să pornim de la un exemplu concret.

Lîngă Basel (Elveția) a avut loc, într-un parc, o expoziție de sculptură modernă. Înainte de a păși în parc, doritorii puteau să vadă o diaporamă despre expoziție. Proiecția avea loc într-o încăpere nu prea mare, cu 20—30 scaune, 3 ecrane și instalație de sunet. Se vedea că totul era improvizat ad-hoc. Diaporama dura 15—20 minute. Ea avea un caracter documentar-educativ, de prezentare a diferitelor școli și tendințe, precizări despre autori, date istorice și explicarea sculpturilor aflătoare în parc.

Imaginile de pe cele trei ecrane se schimbau după necesitate. De exemplu, pe ecranul 1 era un portret al sculptorului, pe ecranul 2 se arăta sculptura în întregime, pe ecranul 3 se perindau într-un ritm mai rapid detalii ale aceleiași sculpturi. Alt exemplu: pe ecranul 1 se arăta sculptura văzută din față, pe 2 aceeași lucrare văzută dintr-o parte, pe 3 lucrarea văzută din spate. Prin imagine și text se atrăgea atenția asupra unor caracteristici, se făceau comparații cu alte lucrări, se prezentau operele cu diferite efecte de lumină — imaginile de pe cele 3 ecrane, care se schimbau în ritmuri diferite, ofereau o cantitate bogată de informație vizuală, inteligent combinată, interesant prezentată, care edifica pe vizitatori, îi învăța să privească și să înțeleagă mai bine.

Textul, relativ scurt, adăuga informația suplimentară față de imagini, iar muzica a fost atît de bună, încît nici nu țin minte ce era. Îmi amintesc doar de un fragment din „Till Eulenspiegel“ a lui Strauss și repetarea unor scurte teme din „Petrușca“ lui Stravinski.



Dacă, prin ceea ce am numit „gîndire diaporamică“, se planifică de la început spectacolul pentru 3 ecrane, rezultatele pot fi excelente, iar mijloacele tehnice nu sînt prea complicate; trebuie doar un proiector în plus. Unii „specialiști“ insistă că pentru 3 ecrane sînt neapărat necesare 6 proiectoare, pentru a se putea face schimbarea imaginilor prin topire. Totuși la spectacolul amintit mai sus, nu a deranjat deloc faptul că exista „pauza neagră“; dimpotrivă, privind o suprafață atît de întinsă, schimbarea mai bruscă a imaginilor, atrăgea atenția spectatorilor că a apărut ceva nou.

Cele 3 ecrane permit realizarea de efecte noi, mai deosebite, ca de exemplu vederile panoramice, efectul de frescă, desfășurarea unor acțiuni paralele, contraste și comparații, alăturări cu valoare de metaforă, jocuri de culori și de linii etc. Proiecția pe 3 ecrane face plauzibile și mai convingătoare efectele de stereofonie, cu sunete venite dintr-o parte sau din alta.

Pentru diaporamele documentar-pedagogice, cele 3 ecrane sînt, fără îndoială, o modalitate foarte potrivită pentru a comunica în mod pregnant o mare cantitate de informație într-un timp relativ mai scurt. Orice lecție — de istorie, fizică, geometrie sau de botanică — poate fi mai lesne înțeleasă și reținută, dacă este bine alcătuită pe posibilitățile oferite de proiecția pe 3 ecrane.

Multi și poli-viziune

Proiecțiile care se realizează pe mai mult de 3 ecrane poartă numele de multiviziune sau poliviziune. După cum s-a arătat, acestea au scopuri specializate în expoziții, tîrguri, vitrine mari, fiind utilizate în publicitate, propagandă turistică etc. Acestea ies din cadrul strict al diaporamei. Le menționăm aici ca rude mai îndepărtate din marea și puternica familie a audiovizualului. Ele prezintă un interes deosebit în ceea ce privește stadiul foarte avansat al mijloacelor computerizate de comandă pentru schimbarea imaginilor din zeci de proiectoare, efectele

de topire și de sonorizare, de suprapuneri și combinații de imagini, dintre cele mai rafinate și neașteptate. A folosi adjectivul „uimitor“ este prea puțin pentru astfel de spectacole de mari proporții, care nu pot fi însă realizate cu mijloacele obișnuite la îndemîna amatorilor.

Concluzii ?

Am văzut sute de diaporame, în țară și în străinătate. Am discutat multe ore în șir cu creatori, membri în jurii, specialiști și simpli spectatori. Am fost martor la succese și eșecuri, am auzit păreri elogioase și critice. Fapt este că numărul creatorilor de diaporame este în creștere și că de la un an la altul producțiile lor sînt mai variate și mai bune. Un alt fapt, cu o semnificație categorică, este că din ce în ce mai mult diaporama este utilizată ca mijloc de propagandă și reclamă, în învățămîntul de toate gradele, oriunde este necesară o prezentare eficientă, operativă, concretă, de fapte realități și idei.

Cele mai multe diaporame din genul literar-artistic, premiate la concursuri și aplaudate de public, se caracterizează prin prezența acelui suflu omenesc care se face simțit prin modul cald, inteligent, sensibil, original, cu care este tratat un subiect simplu, care devine interesant și important prin măiestria cu care este prezentat.

Cei cu care am vorbit — creatori sau spectatori — sînt de părere că succesul diaporamei se datorează reînvierii ancestralului limbaj vizual în forme și cu tehnici moderne, amplificat, potențat, prin fuziunea cu textul vorbit și muzica.

Imagini statice, înșirate pe firul roșu al unei idei valoroase : secvența de imagini. Ea mijlocește contactul cu publicul, ea devine atracția principală și sursă de satisfacție estetică. De aceea, autorul diaporamei este dator a da fiecărei imagini însemnătatea ce i se cuvine și să hotărască cu cea mai mare exigență locul ei între alte

imagini. De aici se începe, de la cumpănirea valorii fiecărei imagini, de la înțelegerea puterii formelor și culorilor dinăuntru unui cadru.

Ce urmează, se învață : cel mai ușor, tehnica.

Diaporama are calități care o situează într-o poziție privilegiată în domeniul mai larg al mijloacelor audio-vizuale. Fără a intra în amănunte, să acceptăm această afirmație, confirmată de cele arătate mai sus, ca o concluzie dintre cele mai semnificative.

Comentariul vorbit

Este el oare necesar ? Mulți creatori de diaporame afirmă cu tărie, „nu“ ! Ei susțin că dacă imaginile sînt bune, ele sînt cele care „grăiesc“ ; acompaniamentul muzical este suficient pentru a potența graiul imaginilor.

Nu se poate absolutiza, nu e bine să se decreteze reguli și tabu-uri în domeniul creației. Adevărul este că sînt diaporame care nu au nevoie de text, altele însă, care nu pot exista fără comentariu vorbit. Depinde de subiect, de publicul căruia i se adresează diaporama, de stilul personal al creatorului, de calitatea și specificul imaginilor ; depinde de multe.

În continuare, o altă fațetă a adevărului este că un număr, din nefericire destul de mare, de creatori de diaporame, sau nu cunosc valoarea cuvîntului, sau aleg, din diferite motive, calea mai comodă a lipsei comentariului vorbit. Mulți dintre aceștia din urmă dovedesc că nici la muzică nu se prea pricep. Ei aleg muzica de preferință pe principiul ritmului cît mai sacadat, de tip „disco“ și umplu sala cu o cascadă urlătoare de decibeli. Cît de „potrivită“ este această modalitate, s-a arătat la un festival recent din Cluj-Napoca, cînd s-au încurcat benzile de sunet și două diaporame au fost proiectate, una cu banda de sunet a celeilalte ; nimeni nu s-a sesizat ; nici măcar autorii !

La diaporamele științifice, documentare sau cu caracter pedagogic este de la sine înțeles că nu poate lipsi

comentariul vorbit; aici trebuie date explicații, făcute precizări, indicate amănunte. La diaporamele turistice și de reportaj, de asemenea, se simte nevoia unui text vorbit care să completeze ceea ce pot arăta imaginile. Genurile de diaporame de mai sus sînt realizate pentru o comunicare cît mai clară, pregnantă și precisă.

În ceea ce privește diaporamele literar-artistice, criteriile categorice — pentru sau împotriva — sînt mult mai labile. Totuși, creatorul are marea răspundere, în primul rînd față de sine, de a cîntări foarte subtil opțiunile și posibilitățile pe care le are la dispoziție.

Am asemuit diaporama cu un concert de muzică de cameră. Această comparație obligă. Îl obligă pe creator cel puțin la efortul de a realiza ceva la nivel de muzică de cameră, îl obligă la efort de creație, la efort intelectual. Diaporama, muzică de cameră, mai precis un trio compus din imagine-cuvînt-muzică. O fuziune fierbinte dintre aceste trei elemente. Cu atît mai minunată, cu cît acordul este mai perfect, mai plin. Cu atît mai învăluitoare, cu cît cele trei „instrumente” sînt folosite cu mai multă măiestrie.

Cuvîntul, valoarea lui, puterea lui, trebuie bine cunoscute. Cuvîntul spus. Spus cu acea intonație cînd vibrantă, cînd caldă, cînd jucăușe. Cuvîntul vorbit deosebit de cel scris. Cuvînt vechi sau cuvînt nou. Cuvînt de taină sau cuvînt de lumina zilei. Cuvînt scurt sau lung. Cuvînt din cronici și basme sau cuvînt din ziarul de azi. Cuvîntul, potrivirea cuvintelor, așezarea lor, ordinea în care sînt folosite. Totul despre cuvînt trebuie bine știut, adînc simțit, dincolo de gramatică și de stilistică.

Adesea, omul imaginilor nu poate fi și omul cuvintelor. Mai ales la primele încercări. De aceea, se recomandă ca fotografii să-și caute printre prieteni și cunoștințe pe „omul cuvintelor” cu care să colaboreze. Dealtfel, lucrul acesta a devenit obișnuit în lumea diaporamistilor. Din ce în ce mai des apar pe generice numele celor care au scris textul, au ales muzica, s-au ocupat de înregistrări. Se întîmplă chiar ca autorul diaporamei să nu vină decît cu ideea și să coordoneze munca fotografului, a textierului și a celui care alege muzica. El știe ce trebuie și cere

doar, alege și respinge, montează totul în forma finală. Se întâlnesc tot felul de forme de colaborare, după posibilitățile și priceperea fiecărui membru din echipă.

Cum nu trebuie să fie un comentariu

Este bine să se știe de la început care sînt greșelile care îl pîndesc pe autor.

— Comentariul nu trebuie să fie lung. Cu cît este mai concentrat, cu atît este mai bun. El trebuie să ocupe cel mult mai puțin de o jumătate din timpul cît durează diaporama. Vorbăria continuă obosește publicul, nu lasă să se audă muzica și să se privească imaginile.

— Stilul comentariului nu trebuie să se deosebească de stilul și conținutul imaginilor (bineînțeles, nici de stilul muzicii). Se văd uneori diaporame cu imagini din cotidian, însă comentariul se ridică la un lirism care produce o impresie ridicolă. Alteori stilul alert al imaginilor vine în contradicție cu un text monoton, prolix, fără viață.

— Comentariul nu trebuie să repete, să descrie prin cuvinte, ceea ce se vede în imagine. Nu acesta este scopul textului; el trebuie să conțină idei, completări la ceea ce nu poate fi arătat prin imagini, să fie un contrapunct filozofic, un „comentariu” inteligent, subtil, chiar umoristic atunci cînd este cazul.

— Nu fiecare diapozitiv are nevoie de un text — trebuie chiar evitat montajul plictisitor în care se succed cu regularitate perechile text-imagine, text-imagine, text-imagine...

— Nu trebuie nicicînd să se rupă sudura dintre comentariu și imagine. Din diferite cauze se ajunge la un moment dat în cursul diaporamei ca textul să se refere la cu totul altceva decît imaginile. Cel mai des aceasta se întîmplă cînd pentru text se alege o poezie sau un cîntec. Scuza cel mai des invocată de autor, cînd au loc astfel de ruperi, este aceea că „el lucrează după stilul mozaic”, sau că „metaforele” lui au fost prea „ermetice” pentru public. Dar, în 9 din 10 cazuri, este ru-

pere sadea, sau imposibilitatea de a realiza imaginile potrivite. Nu vă aventurați dincolo de posibilitățile pe care le aveți.

— Nu supraestimați sau subestimați puterea de înțelegere a publicului. Căutați să vă cunoașteți bine publicul. Uneori această cunoaștere vă poate determina să realizați două seturi de comentarii, fiecare pentru o anumită categorie de public.

— Nu uitați niciodată că simplitatea în exprimare este mai nobilă decât exprimarea gongorică. Evitați cuvinte sforăitoare și întorsături de frază „prețioase“.

— Nu deveniți nici prea sfătoși, nici prea „savanți“, nici prea serioși, nici prea glumeți.

— Nu uitați că există și muzica. Dați-i amploarea necesară, potriviți — pe cât posibil — muzicalitatea și ritmul vorbirii cu acompaniamentul muzical.

Surse pentru text

Nu oricine este înzestrat cu talent pentru scris. De fapt, sînt foarte puțini cei care știu să compună o operă literară. Ar fi tare bine ca fiecare să-și cunoască cu adevărat posibilitățile și limitele. În acest caz am fi scutiți de fraze umflate, de false poetizări, de vorbărie goală și de pretenții fără acoperire. Din păcate, textele la multe diaporame suferă din cauză că autorii nu-și cunosc limitele.

Dar comentariul vorbit la o diaporamă trebuie neapărat să fie o capodoperă a literaturii ?

Nu, desigur că nu, la majoritatea zdrobitoare a diaporamelor. Ceea ce se cere este un text inteligent, clar, logic articulat cu imaginea. Și, bineînțeles, scurt.

Texte din literatură, poezie, cîntece

Un număr relativ mare de creatori de diaporame iau drept bază un text pe care îl găsesc sau și-l amintesc dintr-o carte sau revistă, sau de altundeva. De exemplu,

soții Ittin din Birsfelden (Elveția) au înregistrat — cu totul întâmplător — o emisiune de radio cu o poveste despre ciurma care a bîntuit la Basel în secolul 14. Pînă astăzi, în fiecare an, are loc un carnaval la Basel pentru a comemora acest trist eveniment. Soții Ittin au folosit chiar înregistrarea pe bandă magnetică pentru comentariul vorbit la o diaporamă pe care au intitulat-o „Moartea la Basel“. Diaporama a fost distinsă cu mai multe premii la festivaluri internaționale. Paul Agarici a realizat un număr de diaporame reușite folosind drept coloană sonoră cîntece de Tudor Gheorghe.

Se pot da multe exemple de reușită, însă și mai multe de rezultate ridicole. Închipuiți-vă, de exemplu, o diaporamă avînd la bază poezia „La oglindă“, realizată cu o fată nefotogenică, strîmbîndu-se în fel și chip!

De ce pot fi rezultatele atît de diferite? Cauza fundamentală se află în marea deosebire dintre modul de percepere al cuvîntului și cel al imaginii, mai ales al imaginii fotografice. Cel care citește sau aude cuvîntul „oglină“, își închipuie — nu prea precis — o oglindă pe care a văzut-o cîndva undeva. Se produce o legătură între experiența lui foarte personală și cuvîntul „oglină“. Privitorul unei imagini fotografice este pus în fața unei oglinzi anumite, foarte concrete, foarte clar redată, care poate că nu face parte din experiența lui personală. Se produce un decalaj între ce și-a închipuit cititorul și ce i se oferă privitorului. Acest decalaj este de cele mai multe ori dezamăgitor, dacă nu chiar supărător. De aceea, cu cît textul literar este mai descriptiv, sugerînd anumite imagini, cu atît este el mai dificil de ilustrat cu fotografii. Este bine să se evite astfel de texte. Textele literare sau ale cîntecelor, care doar sugerează o atmosferă, un sentiment, un loc, pot fi mai ușor ilustrate prin fotografii. De exemplu, „Pe un picior de plai, pe o gură de rai“, poate fi ilustrat în zeci de feluri și, dacă imaginea este reușită, nu va dezamăgi pe nimeni.

În diaporamă, făcîndu-se fuziunea între text și imagine, avem de fapt a face cu o combinare între idee, gîndire și vizual. Noțiunea și perceptibilul se influențează reciproc și, în acest proces, ele se clarifică, se potențează,

cu condiția să rămână aspecte ale aceleiași trăiri. De îndată ce noțiunea și perceptibilul nu mai fac parte din aceeași sferă de trăire, fuziunea nu mai poate avea loc sau este defectuoasă, neconvingătoare, supărătoare, ridicolă.

Să ne rezumăm doar la cele câteva aspecte schițate mai înainte despre alegerea comentariului vorbit. Este o alegere grea, plină de răspundere, adesea riscantă. Trebuie avute în vedere și posibilitățile concrete de realizare a imaginilor. Uneori sînt dificultăți în alegerea personajelor corespunzătoare, alteori nu se găsește decorul sau atmosfera potrivite, alteori înzestrarea tehnică nu este suficientă (obiective speciale, peliculă, corpuri de luminat etc.).

Bineînțeles că cea mai însemnată precondiție este ca autorul diaporamei să fi citit multă literatură pentru a ști ce să aleagă! Fără cultură nu se poate face diaporamă. Dar nu numai găsirea textului prezintă dificultăți; poate și mai dificilă este evaluarea valorii textului, a posibilității lui de a fi potrivit la imagini.

Texte alcătuite special

Cunoscînd greutățile pentru alegerea unui text existent, arătate mai sus, mulți creatori de diaporame își alcătuiesc texte speciale, singuri, sau în colaborare cu cineva cu experiență. Este, desigur, una din soluțiile cele mai înțelepte, fiindcă îi oferă autorului, în primul rînd, o mare libertate și, în al doilea rînd, sînt create condițiile pentru o potrivire cît mai corespunzătoare între imagine și text.

De obicei, la varianta de care ne ocupăm, imaginile sînt realizate și ordonate în magazine, cel puțin într-o primă formă. În această formă, diaporama „mută” trebuie văzută și revăzută de mai multe ori. În timpul acestor proiecții, autorul face primele cronometraje și își notează idei pentru text. Treaba este mult ușurată dacă imaginile au fost ordonate pe sistemul „secvențe de

secvențe". Atunci ideile se articulează organic și se ușurează legăturile dintre ele — nu mai trebuie căutate acele „frazе de legătură", care uneori iau mult timp.

Pe baza ideilor notate se compun texte pe fiecare secvență în parte. Astfel, se ajunge la o mai bună echilibrare a cantității de comentariu față de numărul imaginilor, între vizual și auditiv. O mare calitate a diaporamei este ușurința cu care se poate modifica numărul și ordinea imaginilor precum și ritmul schimbării lor în timpul proiecției. Dacă, din anumite motive nu se poate scurta textul, atunci se apelează la acele „imagini de rezervă" despre care s-a vorbit la locul potrivit și/sau se încetinește ritmul lor de schimbare. Dacă, dimpotrivă, se găsește că textul corespunzător trebuie să fie foarte scurt, se renunță la cîteva imagini și/sau se grăbește ritmul, în măsura în care aceasta nu contravine altor considerente artistice. Dealtfel, în decursul întregii „vieți" a diaporamei sînt posibile cu ușurință modificări, îmbunătățiri, chiar și refaceri de mai mare factură. Este încă un avantaj pe care diaporama îl are față de alte mijloace de expresie.

Echilibrul dintre vizual și auditiv nu are numai un aspect pur cantitativ: 10 minute imagini, 5—6 minute comentariu. Echilibrul se referă și la atmosfera sugerată de imagini și text, la „tonul", lor, la ritm etc. Zece minute imagini, 5 minute comentariu nu înseamnă că primele 5 minute se turuie în mare grabă un text, apoi în restul de 5 minute comentatorul tace. Pauzele prea lungi dintre fragmentele de text devin penibile. Nici de îndată ce apare o imagine nouă pe ecran, comentatorul să și înceapă să vorbească. Acest echilibru despre care ne ocupăm, trebuie realizat cu multă subtilitate, găsind soluții noi pentru fiecare împrejurare.

Am fost de acord că la diaporamă se acordă primordialitate imaginii. Acest principiu trebuie urmărit cu perseverență. De aceea, se va căuta ca textul să tindă spre o simplitate elegantă, fără exagerări, fără superlative sau exclamații. Este interesant de remarcat deosebirea dintre comentariile despre aceleași meciuri la radio și la tele-

viziune — prezența imaginii la T.V. determină scurtarea textului și punerea surdinei pe exclamații. Același fenomen trebuie să fie observat și la diaporamă.

O soluție utilă

Sînt unele diaporame care, în ciuda dorințelor autorului, au nevoie de mult text. Poate fi vorba de o localizare în timp sau spațiu cu multe detalii pentru a fi precisă, de biografia unui personaj, de explicații despre conținutul diaporamei etc. Am văzut diaporame al căror text începea de îndată ce se făcea întineric în sală, fără ca pe ecran să fie vreo imagine. În aproximativ un minut se pot spune o mulțime de lucruri, iar publicul, fără să fie deranjat de întineric, este pus în temă despre ce va urma. Acest text explicativ poate fi însoțit de o muzică în surdină care crește în momentul în care pe ecran apare titlul și genericul.

La diaporama pe care am amintit-o, „Moartea la Basel“, relatarea istorică despre ravagiile ciumei — un text destul de lung — se face pe fondul a 2—3 reproduceri alb/negru după manuscrise ilustrate din epoca respectivă. Astfel, o mare parte din text se comunică de fapt „înainte“ de începutul propriu-zis al diaporamei, făcînd posibil un just echilibru între vizual și auditiv în restul desfășurării diaporamei.

Dificultatea „începuturilor“

Realizarea fiecărei diaporame este însoțită de alt fel de dificultăți care îl incită pe autor să caute soluții noi, originale. Un aspect nu trebuie uitat însă: autorul nu creează diaporama pentru el însuși, ci pentru public, pentru a fi prezentată într-un spectacol. Soluțiile pe care și le propune trebuie să fie pe înțelesul, pe placul unui public care, ca orice public, este eterogen, pretentios și adesea placid. Publicul trebuie captat, atras, convins, cîș-

tigat, chiar de la început. Prima frază, primele cuvinte sînt adesea hotărîtoare — întocmai ca și primele imagini.

„Ce grosime are stratul de ozon“ ? O întrebare directă, adresată publicului are darul să suscite interesul. Sala este atentă, pregătită să afle răspunsul.

„Ați văzut un vis în carne și oase ?“

„Îl cunoașteți pe Radu ?“

„Știți ce este hectoliteratura ?“

Cu cît mai inedită întrebarea, cu atît mai mare curiozitatea publicului. Se creează ceea ce se numește „suspense“, acea așteptare încărcată de nerăbdare pentru a afla răspunsul. Bineînțeles, că în decursul diaporamei răspunsul trebuie dat, chiar dacă n-ar fi decît printr-o glumă bine plasată.

Un alt fel de început, tot direct, este o afirmație scurtă, precisă, care să sintetizeze în cîteva cuvinte ideea de bază a diaporamei.

„În orașul nostru sînt 348 orbi.“

„De pe Ceahlău se vede Dunărea.“

„1982 : xxx accidente de automobil !“

Astfel de începuturi, pe lîngă faptul că sînt foarte eficace în atragerea atenției, sînt și o necesitate, deoarece permit o trecere rapidă la dezbaterea tematicii. În general, o diaporamă nu durează mult și orice economisire de timp este bine venită.

Unii autori își încep diaporamele cu un proverb, o maximă sau o afirmație generală.

„Ulciorul nu merge de multe ori la apă.“

„Mens sana in corpore sano“.

„Sînt două categorii de oameni : cei care vor să vadă Veneția și cei care vor s-o revadă !“

Adesea, proverbul sau maxima poate fi personalizată, atribuind-o unui personaj din diaporamă :

„Moș Vasile avea obiceiul să spună : Cine se scoală de dimineată...“

„Lui Costică nu i se potrivea deloc zicala cu omul gospodar !“

Dacă diaporama tratează o problemă foarte actuală, lupta pentru pace, poluarea, distrugerea mediului eco-

logic — se poate începe cu câteva diapozitive cu montaje de titluri din ziare și textul să sune ca începutul unei telegrame transmise de o agenție de presă și citită la T.V. În felul acesta se subliniază însemnătatea temei și ecoul larg pe care îl are.

Cîte diaporame, atîtea începuturi. Am dat doar puține exemple. Prin variația intonației, a naturii sunetului — de exemplu, ca sunetul emis de un difuzor dintr-o gară, însoțit de zgomotul de fond caracteristic — printr-o întrebare rostită de o voce de bărbat și răspuns dat de o voce de femeie (a nu se uita și posibilitățile oferite de stereofonie), se poate amplifica efectul asupra publicului.

Variații pe tema „tratarea subiectului“

La începuturile diaporamei se folosea mult relatarea cronologică: dimineața ne-am sculat devreme, am plecat, am văzut, am mîncat, am... etc., etc. Este riscant a condamna un astfel de mod de tratare. Deși azi el se folosește mult mai puțin, totuși apar încă relatări cronologice din care autorul a reușit să elimine monotonia, să introducă interes, uneori chiar umor de bună calitate.

Se folosesc mult relatările, povestirea, la persoana I, la persoana a III-a singular și plural. Din ce în ce mai mult aceste povestiri sînt întrerupte de dialoguri, de fragmente rostite alternativ de un bărbat și de o femeie, de înregistrări pe viu de conversații (într-o piață, în autobuz etc.). Se mai obișnuiește ca relatarea să fie completată din loc în loc, cu scurte interviuri cu un localnic, un specialist sau cu altcineva, după cum se oferă prilejul. Aceste scurte întrebări și răspunsuri dau varietate și un caracter de autentic relatării, iar adesea, dacă, de exemplu, se stă de vorbă cu un țăran, dintr-o anumită regiune, se obține culoare locală. Trebuie tins spre varietate de mijloace dar fără a exagera în această tendință. Contactul viu cu oamenii arătați în diaporamă aduce întotdeauna un aer proaspăt, mult veridic și completează în mod fericit caracterul atît de concret al imaginii foto-

grafice. O greșeală trebuie evitată : cînd un personaj vorbește, el nu trebuie arătat în acest răstimp în imagine — imaginea e statică, fixă. În imagine se arată — dacă este posibil — despre ce vorbește, sau cadrul în care vorbește, sau cadre neutre cu oameni care l-ar putea asculta, peisaje etc.

Logică, ordine, măsură, simplitate ! Trebuie să intrăm în amănunte ? Aceste cuvinte spun totul. Nu trebuie uitare niciodată.

Comentariul

Piatra de încercare a măiestriei textierului este comentarea, interpretarea, explicarea, revelarea înțeleșurilor, elucidarea ideilor, crearea metaforelor între imagine și cuvînt. Textierul trebuie să fie sensibil la tensiunile care se creează între mijloace de expresie diferite (vizual și auditiv) și să caute să canalizeze această tensiune spre dezvoltarea sensurilor adînci, spre intelectualizarea conținuturilor formelor plastice. Astfel, se obține o mai mare putere de generalizare pentru obiectul unic redat de imaginea fotografică.

Se realizează o diaporamă despre un nou cartier de locuințe cu blocuri înalte, cu mii de apartamente. Textul poate lua forma unui reportaj cu date statistice și tehnice, aspecte urbanistice, soluții arhitectonice etc. Se poate însă încerca și un alt fel de abordare. De exemplu, relația dintre necesitate, util, funcțional, pe de o parte, și considerații despre modificările care se produc în felul de a gîndi al oamenilor, în psihologia lor, în relațiile dintre oameni etc., pe de altă parte. Se pot trage concluzii cu valoare generalizatoare — nu se mai tratează un „fapt“, ci un „fenomen“. Subiectul principal devine omul. Imaginile sînt interpretate pe baza unor concepții, se comunică idei, se ia o atitudine.

Orice obiect, fapt, eveniment, are două laturi : cea percepută și cea gîndită. Elementele vizuale se îmbină cu cele intelectuale. Rolul comentariului este de a amplifica latura intelectuală, de a dezghioa din percepția



superficială, sensurile adânci. Cu cît mai interesantă ar deveni o experiență (de viață) dacă i-am aplica o gîndire dialectică, sau a patra dimensiune (timpul), sau am privi-o printr-o altă concepție filozofică decît cea cu care sîntem obișnuiți. Cît de măreață și plină de roade este constatarea lui Descartes „Cogito, ergo sum!” Toți marii artiști au insistat asupra legăturii dintre artă și gîndire — a rămas celebră afirmația lui Leonardo da Vinci: Pictura este o chestiune de gîndire. Îi îndemn pe creatorii de diaporame să gîndească, să gîndească adînc, frumos, cît mai variat. Și să iubească, să caute să înțeleagă pe oameni și natura.

„Sfîrșituri“

Am văzut cît de însemnate și variate pot fi începuturile. Nu același lucru se poate spune și despre sfîrșituri. De fapt la diaporame nu trebuie forțate sfîrșiturile. Se ajunge la ele pur și simplu prin epuizarea materialului. Nu la orice diaporamă se potrivesc fraze cu concluzii — ar căpăta un caracter prea didactic. Singurul îndemn care se poate da este ca „sfîrșitul să fie rotund“, deși în literatura modernă se obișnuiesc sfîrșituri bruște, neașteptate, în „coadă de pește“ și foarte des „fără sfîrșit“. E modern și comod.

La sfîrșitul diaporamei, rolul hotărîtor îl au imaginea și muzica.

Cîteva considerații practice

Munca pe text parcă nu ia niciodată sfîrșit. Chiar și după a zecea proiecție tot se mai ivesc cauze de nemulțumire, idei de îmbunătățire, de completare sau scurtare. Noroc că diaporama permite astfel de schimbări în orice etapă.

Cînd textul este gata scris, cel mai nimerit lucru este să fie lăsat în sertar cîteva zile. După acest interval de

liniște textul este citit cu băgare de seamă. Se vor găsi încă multe modificări de făcut. Se citește cu voce tare și se cronometrează durata. Apoi se recitește în timp ce se proiectează imaginile. Se controlează potrivirea cu imaginile. Se încearcă diferite ritmuri de citire. Se verifică lungimea pauzelor, cum „cade” textul pe anumite momente-cheie. Dacă există scenariu (și se recomandă să existe!) se notează observațiile în rubrica respectivă, se fac semne care să indice unde, pe care imagine se începe, pe care se termină o frază.

Trebuie avută multă răbdare și o mare exigență. Se verifică cu urechea și ochii, mereu atente pentru a descoperi chiar și cea mai neînsemnată greșeală. Este o perioadă de febrile schimbări, pînă cînd, în sfîrșit, apare primul zîmbet de mulțumire. Textul, în forma sa brută, poate fi considerat gata. Totul trebuie clar înscris în rubrica corespunzătoare din scenariu, în dreptul imaginilor. Acum începe căutarea „vocii” sau vocilor celor mai potrivite. Găsirea acestora este o treabă mai grea decît pare.

În afară de „voce” mai este necesar și talentul de a citi, de a recita, puterea de a emoționa, a convinge, a produce haz. Încep apoi repetițiile, probele, pînă cînd „vocea” își stăpînește la perfecție „rolul”. Este doar vorba de un spectacol și orice spectacol trebuie pregătit cu mare grijă.

Cînd totul se consideră perfect — potrivirea imaginilor cu textul, vocea, intonația, ritmul, timpul rezervat pentru muzică — atunci abia se poate trece la înregistrarea pe bandă magnetică. Amănuntele despre condițiile tehnice vor fi găsite la capitolul dedicat în mod special sonorizării.

Crearea și introducerea textului în diaporamă este o muncă grea, istovitoare, de mare măiestrie. Aportul adus de gîndirea exprimată prin cuvinte, de vibrația vocii omenești, dau oricărei diaporame un adaus inefabil de calitate. Se produce un contact cald, foarte omenesc, între autor și public. „Comunicarea” devine „împărtășire”.

Acompaniamentul muzical

Nu cu multă vreme în urmă, muzica era un bun cu o răspîndire foarte drămuată. Contactul era direct, nemijlocit, față în față cu muzica. Oamenii se duceau să asculte muzică, uneori făcînd drumuri istovitoare, oamenii făceau muzică chiar ei, mai bună, mai rea, cu fluierul sau vioara, în coruri, în formații de muzică de cameră încropite între prieteni. Marile evenimente ale vieții, toate erau însoțite de muzică. Orice frîntură de muzică era prețuită, căutată, gustată cu mare bucurie, fiindcă omul, toți oamenii, simt o nevoie adîncă de muzică, atît la bucurie, cît și la jale, cînd iubesc și cînd îi copleșește dorul.

Astăzi, muzică se aude pretutindeni, adesea chiar în mod supărător. Muzica a ajuns un fel de bun de larg consum; se găsește „în cutii de conserve“ la tot pasul. Radio, T.V., picupuri, magnetofone, casetofone — emit, fără încetare, muzică în cantități industriale. Îți năvălește în casă, în uzină, pe vîrfurile muntelui, în desiș de pădure, pe plajă, la orice oră din zi sau din noapte.

Ce se întîmplă cu muzica în aceste condiții? Urcă omul pe culmi de munte ținînd în mînă „trăznitorul“ și în aerul pur reverberează muzica grupului Abba. El nu înțelege cuvintele, iar ritmul nu face decît să sfîșie liniștea majestuoasă care i-ar fi mîngîiat sufletul. Ei joacă table pe plajă și minunatul Concert în sol minor al lui Bach este mereu „bruiat“ de aruncările de zar și

așezarea pul-urilor. Ei ascultă muzică, dar nu o aud, nu o simt. O ușoară apăsare pe un buton declanșează muzică. E atât de simplu! Ei nu mai merg în întâmpinarea muzicii; ea vine în întâmpinarea lor, dar îi găsește nepregătiți. Nici nu le mai este foame când deschid cutia de conserve.

Nu fac decît să evoc o vreme cînd omul era fericit că obținuse un bilet la concertul vreunui solist celebru, își îmbrăca hainele cele mai bune și se ducea să asculte cu evlavie revărsarea de frumuseți.

Ce are a face această introducere cu diaporama? Mult! Foarte mult! Nu de mult am asistat la o proiecție de ceea ce s-a numit „diaporame“. S-au proiectat niște imagini, fără comentariu vorbit, unele bune, altele destul de interesante, majoritatea mediocre, care nu aveau decît o vagă legătură cu titlul diaporamei. Dar, nu mai sîntem la capitolul „image“, așa că voi spune ceva despre muzica ce fusese aleasă. Era o muzică ritmată, cu o brumă de melodie repetată pe diverse tonalități, executată de o orchestră de muzică ușoară. Ritmul sacadat nu se potrivea cu schimbarea lentă a imaginilor prin topire tergi-versată fără rost, pasajele culminante ale melodiei nu erau însoțite de efecte corespunzătoare de image, iar după ce stocul de imagini se terminase, muzica a continuat în gol, pînă cînd cineva și-a adus aminte să apese pe butonul „stop“!

L-am întrebat pe „creatorul“ diaporamei de ce a ales respectiva muzică. „Mi-a plăcut!“, a fost răspunsul lui. — Bine, dar imaginile au un caracter mai mult liric și muzica... „Am vrut să provoc o metaforă!“ — „Știți ce este o metaforă?“ am insistat eu. „Creatorul“ a dat din umeri și s-a retras în altă încăpere.

Din păcate cazul „creatorului“ citat, nu este izolat. Se pot vedea diaporame speologice cu muzică „rock“, arhitectură românească pe fond de muzică spaniolă, viață foarte cotidiană pe fragmente din Amurgul zeilor. (Țin să precizez că exemplele de mai sus sînt, oricît ar părea de neverosimile, strict autentice!).

Diaporama are nevoie de muzică. Nu într-un sens merceologic de „zece minute de fond muzical“. Trebuie să fie muzică bună, cît mai potrivită cu conținutul și cu

imaginile. Pentru a găsi o astfel de muzică, ea trebuie, în primul rând, să fie iubită cu pasiune, respect, devotament, pioșenie, frumos. Muzica trebuie cunoscută și înțeleasă. Trebuie ascultată și reascultată des, atent, în reculegere. Trebuie citit despre muzică, istorie, biografii de compozitori, monografii, studii, recenzii. Chiar dacă cineva nu-și va face niciodată singur ilustrarea muzicală la diaporamele sale, el se va îmbogăți mult prin contactul mai strâns, sentimental, cu muzica. Gîndirea sa diaporamă va căpăta noi dimensiuni.

Rolul muzicii în diaporamă

Nu în orice diaporamă rolul muzicii este deopotrivă de important. De aici începe marea dilemă, dificultatea deciziei cît mai corespunzătoare. Trebuie muzica să fie subordonată imaginii și textului, sau i se acordă o însemnătate cel puțin egală cu celelalte elemente? Pentru a da un răspuns cît de cît adecvat, este poate nimerit să încercăm o dispunere într-o ordine gradată a diverselor genuri de diaporame, în funcție de rolul pe care îl poate avea muzica. Începem cu diaporamele didactice; aici muzica chiar poate lipsi cu desăvîrșire. Simbioza imagine-text este suficientă. Se poate utiliza o muzică adecvată la început, pentru crearea unei atmosfere corespunzătoare și, la sfîrșit, cîteva acorduri de final. În rest, muzica e bine să fie cît mai anonimă, doar cu rol de „fond muzical”. La diaporamele cu caracter documentar-turistic, rolul muzicii poate fi mai însemnat. Aici, în funcție de subiect, se poate utiliza, de exemplu, muzică din epoca prezentată, sau din regiunea în care se face documentarul, muzică cu ritmuri potrivite imaginilor și textului, chiar efecte dramatice cînd, spre pildă, se arată ceruri de furtună, mări involburate sau peisaje de pădure misterioasă. La diaporamele literar-artistice, mai ales la cele care se realizează pe baza unui scenariu gîndit înainte, muzica devine un element de însemnătate primordială.

Este chiar posibil ca muzica să fie sursă de inspirație și pe structura ei să se articuleze viitorul eșafodaj al diaporamei.

Nu știu dacă muzicologii sînt de acord, însă cred că s-ar putea spune că există muzică cu un rol „funcțional”, de fundal, și muzică cu un rol „dramatic”, de potențare, de subliniere, de creare de efecte sonore. Literatura muzicală este atît de vastă și de variată, încît ea permite alegerea oricărui fel de muzică, pe măsura nevoilor simțite de creatorul de diaporame.

Cunoaștere și simțire

Nu este întîmplător faptul că unul dintre cei mai buni diaporamisti români, Emil Butnaru, și-a alcătuit, cu vremea, o discotecă cu sute de discuri. Fred Nuss este mare iubitor și cunoscător al muzicii de jazz — de aceea diaporama lui despre jazz este susținută cu muzica cea mai bună din acest gen. Chiar dacă autorul diaporamei își alege un colaborator care să se ocupe de sonorizare, el trebuie să facă efortul pentru a cunoaște ce îi poate oferi muzica.

Muzica, poate mai mult decît cuvîntul scris sau vorbit, își are logica și legile ei aspre de alcătuire. Semnalele subtile pe care le emite, influența și puterea ei de sugestie asupra inteligenței și simțirii omenești iau naștere printr-o disciplinare și organizare superioară a sunetelor, prin formarea unui complex sensibil de stimuli auditivi. Melodia, acordurile, ritmul, intensitatea, chiar și pauzele, își au rosturile bine determinate. Toate acestea trebuie cunoscute, mai ales simțite, pentru a ști ce muzică se alege, cum se folosește, unde. Creatorul de diaporame care își cunoaște bine imaginile și intențiile artistice trebuie să ajungă să știe cu ce fel de muzică se îmbină ele cel mai bine. N-aș merge chiar atît de departe să spun că există imagini care cer neapărat numai instrumente de suflat din lemn, sau imagini care cer cadență de vals și nu altceva. Totuși, se poate spune că parcă o secvență s-ar îmbina mai bine cu orga decît cu

alăturile și, desigur, sînt secvențe care merg mai bine cu o muzică lirică decît cu un marș. De la subtilitățile cele mai rafinate, pînă la bun simț elementar, există ne-numărate posibilități de a găsi muzica cea mai potrivită pentru a crea acea fuziune fierbinte necesară desăvîrșirii artistice a unei diaporame.

Se pot da „sfaturi utile” ?

Celui care cunoaște și simte muzica este superflu a i se da sfaturi. Celui care este impermeabil la muzică, în zadar i se dau sfaturi. Să încercăm totuși, pentru acea răspîndită categorie situată între extreme, pentru cei care doresc sincer să-și îmbunătățească calitatea coloanei sonore, să dăm acele cîteva sfaturi simple care îi pot ajuta.

— Este bine de reținut că fiecare om reacționează la muzică în felul său, construindu-și imagini și gînduri, deosebite de cele ale altui om. Cînd piesele muzicale sînt de largă circulație, foarte cunoscute, ele pot să vină în contradicție cu imaginile fotografice din diaporamă. Contradicția apare în modul cel mai supărător la muzică din opere, operete, filme, sau de balet, la care există deja o altă îngemănare între muzică și imagine. De aceea, este de preferat să se aleagă o muzică mai puțin „celebră”, mai puțin cunoscută de marele public.

— Nu folosiți nici muzică ce a mai fost utilizată în alte diaporame.

— Acompaniamentul muzical trebuie să aibă, ca și orice diaporamă bună, început, mijloc și sfîrșit. De mare atenție trebuie să se bucure mai ales începutul și sfîrșitul. Primul pentru crearea atmosferei în care se va viziona spectacolul, iar sfîrșitul, pentru a marca într-un chip deosebit că spectacolul s-a încheiat. Sînt foarte importante acele note sau acorduri de final, care continuă să reverbereze și fac tranziția între două stări.

— Rareori, s-ar putea chiar spune că este o excepție — o singură piesă de muzică poate acoperi nevoile unei diaporame. După cum s-a arătat, diaporama este de

obicei formată dintr-o secvență de secvențe. Fiecare secvență în parte își are ritmul, atmosfera și lungimea ei. Secvența, se poate spune, corespunde unei fraze muzicale. De dorit este să se potrivească cât mai bine secvența de imagini cu fraza muzicală. Adesea, această dorință este confruntată cu dificultăți care țin de caracteristicile subtile ale compoziției muzicale, ale „tehnicii” legării unei fraze muzicale de alta. Desigur că aici, în această etapă, se face cel mai acut simțită nevoia colaborării cu un bun cunoscător al muzicii. Se poate și va trebui să se modifice numărul imaginilor, timpul de proiecție al fiecărei imagini precum și ritmul de topire al imaginilor. În anumite cazuri, se pot introduce imagini de „cer” care să se potrivească, sau amestecuri abstracte de culori bine acordate cu muzica.

— Foarte important este simțul pentru potrivirea cit mai corespunzătoare a atmosferei degajate de imagini cu atmosfera piesei muzicale. Vorbesc de „simț”, pentru că nu se pot propune „reguli” într-un domeniu atât de legat de subtilitate. Se poate propune ca imaginile luminoase, optimiste, să nu se împerecheze cu muzică dramatică, muzica folclorică să nu acompanieze imagini citadine moderne, sau peisajele cu suflu larg să fie minimalizate printr-o muzică săltăreață. Se dau mai sus exemple dintre cele mai evidente, dar potrivirea are adesea implicații mult mai rafinate. Se poate vorbi de culori care reclamă anumite acorduri tonale, de imagini care „cer” anumite formații orchestrale (de exemplu unele imagini se potrivesc cu orchestre mari, iar alte cu o formație de muzică de cameră sau chiar cu un instrument solo), de genuri de muzică la care nu se potrivesc decât anumite imagini (de exemplu muzică militară, muzică de sintetizator, muzică de science-fiction, „cosmică” etc.). Nu se pot face recomandări. Trebuie simțit.

— Tot foarte importantă este grija pentru sincronizarea ritmurilor imaginilor, comentariului vorbit și al muzicii. E poate nimerit de amintit aici că în ceea ce privește imaginea, se pot distinge două ritmuri: cel al compoziției propriu-zise, fotografice, și ritmul în care se schimbă imaginile în timpul proiecției. Temelia diaporamei, după

cum se știe, este imaginea statică. De la ea se pornește pentru determinarea ritmului diaporamei considerată drept o unitate complexă. Fiecare imagine își are caracteristicile ei, care determină alegerea unui anumit ritm. Sînt imagini care pot fi „citite” repede, iar altele, de obicei planurile generale cu multe amănute, care se citesc mai lent. Aceste două tipuri de imagini nu pot fi proiectate un timp egal. Astfel, deosebiriile dintre caracterul imaginilor determină ritmul proiecției. Mai sînt imagini care joacă un rol important în desfășurare; pe acestea autorul dorește să le scoată în evidență printr-un timp mai lung de proiecție, pentru a fi bine receptate de public. Ritmul de proiecție impus de caracterul imaginilor nu se potrivește, de cele mai multe ori, cu desfășurarea ritmică a unei fraze muzicale. Schimbările de ritm în muzică urmează alte legi, mai severe decît posibilitățile oferite de ușurința cu care poate fi schimbat ritmul imaginilor. De aceea, după ce se alege fraza muzicală, trebuie făcute modificări în ordinea de proiecție a imaginilor.

Vorbind de necesitatea schimbării ritmurilor, se atrage atenția asupra pericolului fragmentării diaporamei, a îmbucătățirii ei, a ruperii unei secvențe de alta. De aceea, trecerile de la un ritm la altul trebuie făcute cu multă măiestrie, pentru a se păstra coeziunea. Schimbările de ritm sînt forțate de caracterul imaginilor, de conținutul fiecărei secvențe. Ele trebuie făcute și pentru evitarea monotoniei, a plictisiei. Ce plictisitor ar deveni un spectacol de diaporamă, dacă în timpul întregii sale desfășurări imaginile ar fi proiectate un timp egal și muzica și-ar păstra același ritm de la început pînă la sfîrșit!

— Muzica nu trebuie utilizată numai cu scopul de a umple niște goluri în timpul pauzelor comentariului vorbit. Ea trebuie folosită din plin pentru marele ei aport în ceea ce privește caracterul ei emotiv și estetic. Fuziunea imaginilor cu o muzică de calitate se răsfrînge în mod pozitiv asupra întregului spectacol, dîndu-i profunzime, dramatism, atmosferă.

— Muzica trebuie tratată cu mult respect de autorul diaporamei. El nu are voie, datorită unor necesități tehnice, să întrerupă brusc o frază muzicală, să micșoreze intervalele dintre pianissimo și fortissimo, să utilizeze cu ușurință muzică de înaltă calitate împreună cu imagini slabe sau cu idei minore. El trebuie să se ridice la înălțimea muzicii.

— Atunci când există un comentariu vorbit, nu se mai utilizează muzică vorbită.

— Până când nu ajungeți încă creatori celebri de diaporame, preferați simplitatea în alegerea muzicii. Imaginile și subiectele slabe de diaporamă nu pot fi salvate nici de cea mai divină muzică. Nu vă „repeziți” de la început la marile compoziții ale lui Bach, Beethoven, Mozart, Enescu sau Hindemith. Chiar și în lucrările mai puțin celebre ale acestora, chiar și la compozitori mai puțin cunoscuți, puteți găsi piesele muzicale de care aveți nevoie.

— Dacă nu sunteți moderni în concepții, dacă nu reușiți să realizați imagini moderne, nu apălați nici la muzică modernă. Hibrizii sînt neviabili.

— Nu folosiți „muzică din import” — simfonică sau ușoară — decît după ce cunoașteți bine tezaurul de muzică românească. În afară de bogăție și frumusețe, această muzică își are rădăcinile în același pămînt din care vă trageți și dumneavoastră seva inspirației. Mai ales la diaporame despre obiceiuri, arhitectură, documentare și reportaje cu un caracter autentic, peisaj caracteristic, simțire omenească, veți găsi cel mai prețios aliat în muzica folclorică autentică, în vechi balade și în prelucrările culte ale acestora.

— Gîndiți-vă din timp la topiri de imagini speciale, care să permită și apariția imaginii a treia. Aceste topiri, folosite la sfîrșit de secvențe, pot dura suficiente secunde pentru a „acoperi” îmbinarea a două fraze muzicale, trecerea de la un ritm la altul, de la o atmosferă la alta.

— Alegerea muzicii „ușoare” pentru diaporamă este o decizie „grea”. Unii o aleg pentru că numai pe asta au auzit-o. Alții o aleg fiindcă „se poartă”, e la modă, are succes (în anumite cercuri!), este zgomotoasă și ritmată atrăgînd atenția, excită simțurile, trezește.

Adevărații cunoscători ai acestei muzici, generic numită, „ușoară“, știu că în ea se pot distinge multe tendințe, curente și școli, legate de anumite epoci și ținuturi, iar cu cât această muzică este mai bună, cu atât ea este mai specifică. De la jazzul simfonic la kitsch, de la blues la rock și în special muzicile de dans, sînt prelucrări de melodii și ritmuri tot atât de autentice ca doina, sîrba, hopacul sau Ländler-ul.

De aceea alegerea acestei muzici „ușoare“ și potrivirea ei la subiectele noastre, la imaginile noastre, cere o cultură muzicală adîncită în acest domeniu, fiindcă, în caz contrar, se pot comite greșeli tot atât de grave (și ridicele !), ca și cu muzica „grea“ superficial cunoscută.

— Iosif Sava vorbea odată cu pasiune și competență despre căutarea „miezului muzicii“. Spre acest miez fierbinte trebuie pătruns cu sufletul, cu inima, cu creierul. Numai astfel se poate alege muzica potrivită.

Și zgomotele pot face parte din coloana sonoră

De cînd cu aparatele ușoare, compacte, portabile, de înregistrare a sunetelor și a zgomotelor, au început să apară în unele diaporame, din loc în loc, efecte sonore, ca de pildă, demarajul unui automobil, sunetul de clopot, trecerea trenului, trilul unei păsări etc. În Elveția există chiar o „Asociație a vînătorilor de sunete“ constituită din amatori, sub președinția cunoscutului diaporamist Fritz Aebi, care înregistrează și oferă doritorilor benzi chiar și cu cele mai curioase sunete și zgomote.

Scopul introducerii acestor efecte sonore este, desigur, crearea autenticității, evocarea realului. Dacă, de exemplu, la începutul unei diaporame, pe o imagine în care se arată zorile se mai aude și cîntatul cocoșului, ea poate deveni mai convingătoare. Sînt multe împrejurările în care sunete autentice și zgomotele pot sugera mai reliefat o atmosferă. În filme se utilizează frecvent asemenea efecte sonore cu mult succes.

Deși aceste elemente sonore pot avea uneori un efect puternic, în diaporamă ele nu trebuie folosite decît cu

mari precauțiuni. Într-un film ni se pare normal să vedem o ambulanță străbătînd străzile și în același timp, să auzim sunetul prelung al sirenei. Într-o diaporamă, dacă apare o imagine statică cu o ambulanță și auzim sunetul prelung al sirenei, se creează o rupere neplăcută între instantaneul înghețat al ambulanței și sunetul dinamic al sirenei. Sunetul presupune întotdeauna mișcare, fluiditate în timp, pe cînd imaginile diaporamei sînt statice, încremenite. Trebuie găsite soluțiile prin care să se evite ruperea. De exemplu, secvența de mai sus, poate fi rezolvată în diaporamă astfel : pe cîteva planuri de case văzute de jos în sus, fără stradă, se aude sunetul sirenei ; se întrerupe sunetul sirenei în acel mod caracteristic și se arată ambulanța oprită în fața unei case sau la locul accidentului. Această rezolvare este receptată normal, fără rupere. Pare curios să vezi portretul unui cîine și să-i auzi pe această imagine lătratul.

Pentru a sublinia autenticul într-o diaporamă, am văzut instantanee de neguțători într-o piață și pe aceste imagini statice se suprapunea coloana sonoră cu strigăturile lor. Se văd adesea instantanee cu echipe de dansuri încremenite „în plină acțiune” iar în timp ce această imagine lîncezește pe ecran, se aude ritmul vioi al muzicii. Astfel de incongruențe sînt ușor de remediat dacă în exemplele arătate mai sus lătratul cîinelui s-ar auzi pe cadre în care el nu apare, strigăturile neguțătorilor s-ar auzi pe imagini cu vederi generale de piață sau cu oameni privind într-o anumită direcție, instantaneele cu echipele de dansuri s-ar succede repede, în ritmul muzicii, sau ar fi „prinse” de departe. Se recomandă ca în general sursa care emite sunetul sau zgomotul să nu fie văzută pe ecran atunci cînd se aude.

Autenticul poate fi redat mai ușor prin ceea ce se numește „ambianța sonoră”. Pretutindeni există un zgomot de fond caracteristic, continuu, care produce o atmosferă specifică. Acest zgomot, această ambianță se poate înregistra și utiliza la locul potrivit în diaporame. Ambianța sonoră dintr-un iarmaroc cu amestecul de murmur continuu, strigături, frînturi de cîntece, se deosebește de cea dintr-un aeroport cu uruitul din depărtare de

avioane aterizînd și decolînd, cu anunțurile nedeslușite emise prin megafoane și oameni chemîndu-se. Ambianțele sonore atît de diferite — de stradă, de uzină, de curte de școală, de pădure, de vreme bună sau rea — își pot aduce contribuția de realism numai dacă sînt folosite cu bun simț, la locul potrivit și fără exagerări. Și, bineînțeles, să fie înregistrări de foarte bună calitate tehnică.

* * *

Am ajuns la capătul compendiului de măiestrie. El a fost conceput pentru a fi de folos în viața diaporamistică de toate zilele. Desigur, s-ar fi putut spune mult mai multe. Dacă însă va ajuta la o înțelegere mai adîncă a aspectelor complexe care confruntă creația de diaporame, acest scurt compendiu își va fi îndeplinit menirea.

Autorul de diaporame, ca orice creator din celelalte domenii ale artei, este bine să-și amintească mereu de răspunderea pe care o are față de publicul și epoca sa. Numai un contact permanent, cald, omenesc, cu publicul său și cu epoca în care trăiește îl va ajuta să creeze opere valoroase.

Sonorizarea și capcanele ei

Sunetul — un frate vitreg al diapozitivelor la proiecțiile de diaporamă ?

După cum este și firesc, un spectacol de diaporamă trăiește, în primul rînd, prin imagini. Deci sensorul principal rămîne ochiul spectatorului. Prin înlănțuirea diapozitivelor, specifică genului, privitorului îi sînt oferite o serie de imagini într-un inedit mod de prezentare privind contemplarea vizuală. Dar diaporama este, în cele din urmă, un spectacol audio-vizual, cu alte cuvinte, proiecția este însoțită în permanență și de sunet. Banda sonoră, constînd din muzică, text și — în cazuri mai rare — zgomote, acompaniază pe întreg parcursul proiecției suita de imagini. Cînd spectacolul audio-vizual se bucură de reușită iar cotele de apreciere sînt din cele mai ridicate, analizînd aportul coloanei sonore la dobîndirea succesului, vom face constatarea că de fapt aceasta din urmă joacă un rol secundar, cu alte cuvinte, sonorul este — sau ar trebui să fie — subordonat vizualului cu scopul de a îmbogăți, de a intensifica perceperea optică printr-un plus de informație, adresat de data aceasta altui organ receptor-urechea.

Așa cum ochiul detestă imagini cu cea mai mică abatere de la claritatea optimă (exceptînd neclaritățile voite), tot astfel și urechea este în stare să sesizeze distorsiunile cele mai nesemnificative care însă diminuează acuratețea sunetului. Cîți dintre iubitorii montajelor de diaporamă care, asistînd la diferite spectacole ale genului, n-au deplîns calitatea uneori deplorabilă a sonorizării? Cîte montaje reușite din punct de vedere tematic și unanim aplaudate pentru calitatea imaginilor, n-au fost însoțite de zgomote perturbătoare? De cîte ori spectatorii nu și-au „ascuțit” în zadar auzul pentru a desluși textul vorbit? Să fie oare de vină modul defectuos al transferului de semnal, pornind de la sursa sonoră și pînă la banda finită? Sau lasă de dorit nivelul tehnic al instalațiilor de redare a sunetului în sălile de spectacol? S-ar părea că amîndouă. Dacă din întregul lanț audio o singură verigă lasă de dorit, fie că prezintă o funcționare defectuoasă, fie că poartă amprenta unei uzuri înaintate, fie că — și asta nu rareori — superficialitatea și ignoranța merg mîna în mîna, oricît de bune ar fi intențiile, întreaga muncă, tot efortul depus, va fi în zadar.

În cazul unor sonorizări obișnuite, de regulă textul va fi ușor subliniat prin muzică, creîndu-se în felul acesta o ambianță plăcută între vorbă și fundalul sonor. Alegerea bucăților muzicale adecvate, dozarea intensității sonore precum și înlănțuirea pe neobservate a semnalelor muzicale vor trebui făcute cu multă chibzuială și pricepere, dar mai ales cu bun gust. De asemeni, aceeași grijă trebuie acordată și modului în care se concepe mixajul mai multor surse de program și reglării acestora la un nivel plăcut auditorului, cu minimum de distorsiuni și o redare cît mai corectă a gamei de frecvențe audio.

Așadar, iată cîteva dintre cerințele unei sonorizări de calitate, cerințe impuse de altfel de confruntările din ce în ce mai pretențioase în cadrul concursurilor. Sîntem îndreptățiți deci, să acordăm sunetului șansa de-a nu fi privit ca un frate vitreg al vizualului în cadrul spectacolelor de diaporamă.

De unde se pornește ?

Realizarea unei așa-zise „coloane sonore“ pentru proiecțiile de diaporamă constituie pentru amatorul fără experiență — și nu numai pentru acesta — o problemă dificilă, nu tocmai ușor de rezolvat, mai cu seamă dacă pretențiile calitative se ridică mereu.

Pentru încurajare trebuie menționat de la bun început că este la îndemîna oricui manevrarea unor aparate uzuale, din comerț, dacă se respectă cîteva reguli generale înscrise în bună parte în instrucțiunile de folosire care însoțesc aparatele respective. Dealtfel, respectarea cu strictețe a recomandărilor trecute în cărțile tehnice ale acestor aparate va asigura, în final, o calitate satisfăcătoare a sunetului.

De obicei, tema diaporamei odată fixată, sau chiar în eventualitatea că diapozitivele sînt deja realizate, se trece la stabilirea programului sonor care va însoți imaginile proiectate. De la bun început se impune alegerea uneia dintre cele două căi distincte: în cazuri mai puțin ambițioase sau cînd suita de imagini o impune în urma unei concepții regizorale originale, se va putea apela doar la o singură sursă de program, de obicei numai muzică. În alte situații însă, vom folosi două sau mai multe surse sonore care apoi urmează a fi înregistrate fie succesiv, prin înlănțuire (ca o rezolvare mai simplă), fie amestecate simultan (mixate) într-un anume raport privind intensitatea sonoră. Alternarea textului vorbit cu muzica, de exemplu, se va face cu treceri line, reducînd treptat nivelul sonor al sursei muzicale la minimum, în timp ce textul va fi „ridicat“ la valoarea corespunzătoare unei înregistrări, fără supramodulări și maximă inteligibilitate. Desigur, natura mixajului, relativ simplu de realizat, va trebui să țină seama și de specificul diaporamei, de conceptul propriu-zis al acesteia, de cerințele regizorale și de raportul cantitativ dintre text și muzică. Uneori tematica abordată nu solicită necesitatea includerii unui text în coloana sonoră, caz în care aceasta va cuprinde doar un singur program, cel muzical.

Sînt mai rare împrejurările în care sînt folosite mai mult decît trei surse sonore deodată, urmînd a fi înregistrate concomitent, prin mixaj. Se înțelege de la sine că, în situația de mai sus, întreaga instalație de înregistrare va deveni mai complexă și, implicit, modul de lucru mai pretențios.

Ca în orice alt domeniu al artei, simplitatea, stricatul necesar și bunul gust în concepția sonorizării constituie elemente de bază în reușita acesteia.

Spirit de echipă

Dacă, în general, pentru înfăptuirea unui spectacol audio-vizual, cum este diaporama, se sugerează lucrul în colectiv, alcătuit de obicei din scenarist, fotograf, regizor, crainic, tehnician de sunet etc., fără a exclude prin aceasta realizarea individuală, însuși domeniul sonorizării presupune munca în echipă.

Cerințele de ordin tehnic pentru materializarea coloanei sonore presupun, în perioada de început, doar un minimum de aparatură, perioadă în care de obicei autorul se declară mulțumit cu montaje acustice simple, constînd dintr-o bandă cu muzică la care, eventual, s-a suprapus un text oarecare. Odată ce însă pretențiile cresc, necesarul de aparatură, evident mai mare, va putea fi pus la dispoziție doar într-un cadru organizat (case de cultură, foto-cinecluburi etc.) unde, de regulă, prin colaborarea dintre membrii unei echipe, se obțin rezultatele cele mai bune. Dealtfel, însăși manevrarea competentă a instalațiilor impune prezența mai multor persoane în timpul înregistrărilor, mixajelor etc. În vederea asigurării unui sunet de calitate și rezolvării operative a unor eventuale defecțiuni ivite pe parcurs, se recomandă ca dintre componenții echipei sau colectivului de sonorizare, cel puțin unul să dispună de cunoștințe elementare în domeniul audio. Numai în aceste condiții, produsul final — sonorizarea, în totalitatea ei — va corespunde exigențelor publicului spectator.

Idei și ambiții

Într-un capitol anterior a fost amintit faptul că elementul sonor la un spectacol audio-vizual, cum este cazul diaporamei, trebuie să fie subordonat celui vizual. Într-adevăr, aceasta este o cerință care se impune. Cu toate acestea se cuvine a fi consemnată importanța și contribuția substanțială a coloanei sonore la reușita montajului diaporamic. Astfel, așa cum autorii și realizatorii părții vizuale a diaporamei se străduiesc pentru obținerea unor imagini originale și de calitate care, prin înlănțuirea specifică genului vor încânta ochiul spectatorului, tot așa și echipa de sunet trebuie să depună eforturi conjugate pentru a satisface pretențiile auditive, deloc neglijabile, ale celor ce vizionează spectacolul.

La început de drum, când tehnica înregistrărilor prin mixajul mai multor surse sonore pare încă dificilă, e recomandabil să se lucreze cu un singur semnal de sunet, în mod obișnuit cel muzical. Prezintă o bună serie de imagini care tratează o temă umoristică cum ar fi „Tendințe de exces în moda vestimentară feminină” (fără ca acesta să fie și titlul lucrării) ne putem permite să secundăm aceste imagini doar cu muzică, de pildă două trei bucăți mai scurte de Dixiland, fără a mai adăuga vreun comentariu. Bineînțeles, diapozitivele trebuie „să vorbească” de la sine, să fie hazlii, cu poante bine marcate și gradate în intensitate. Dacă, în schimb, subiectul diaporamei se află în domeniul turismului, avînd un caracter documentar în ideea de a prezenta ceva inedit, firește că se va simți nevoia unui text explicativ sau descriptiv, în combinație cu un fond muzical adecvat.

Ambițiile și originalitatea ideilor aparținînd creatorilor de montaje diaporama, inclusiv ale sunetiștilor, sînt însă imprevizibile. Experiența dobîndită în perioada de început precum și îndemnul pasiunii, duc uneori la rezultate nebănuite, demne de invidiat. Așa de pildă, dacă cineva ar avea ideea să conceapă toate cadrele unui montaj diaporamic văzute prin parbrizul unui automobil în mers, alegerea zgomotului de motor ca ele-

ment sonor principal, inclusiv fazele specifice de pornire, schimbarea vitezelor, frînare, etc., eventual în mixaj prin suprapunere cu o muzică vioaie dar care să rămînă într-un plan secund de intensitate, ar fi pe deplin justificată și — de ce n-am recunoaște — destul de originală. Tot astfel, un montaj cu tema „Prima zi de școală” ar fi incomplet dacă n-ar fi susținut, prin sunet, de glasul cristalin al micilor școlari, de zăngănitul clopoțelului, inclusiv de discursul interminabil, în careu, al directorului de școală, ambianța sonoră contribuind la sublinierea atmosferei specifice evenimentului.

După cele cîteva exemple, luate la întîmplare, se poate concluziona că realizatorii de coloane sonore pentru spectacolele diaporama vor putea înscris succese incontestabile în activitatea lor cu condiția ca imaginația, perseverența și „rezerva de idei” să fie mereu prezente în munca lor de creatori ai ambianței sonore.

De unde ne tragem „seva” ?

În mod curent, piesele muzicale sînt preluate direct de pe discuri. Picupul, instrumentul de nelipsit în laboratorul de sonorizare al diaporamistilor, nu ne va fi de folos decît într-o perfectă stare de funcționare. Mai întîi, atenția ne va fi îndreptată asupra dozei de redare. Privind printr-o lupă puternică acul traductorului, acesta va putea asigura o redare cît mai fidelă numai atunci cînd prezintă o formă perfect conică. Prin folosință îndelungată, flancurile sale vor suferi deformații însemnate, uzură care în final va duce la un pronunțat grad de distorsiuni, mai cu seamă în redarea stereofonică. În această situație se recomandă înlocuirea dozei sau numai a acului.

Un alt neajuns posibil îl constituie sistemul de antrenare al platanului care, la majoritatea aparatelor este alcătuit dintr-o rolă cauciucată, piesă intermediară dintre axul-motor și platan. Picupul nefiind folosit timp îndelungat, rola cauciucată a mecanismului de antrenare

va prezenta ușoare deformări, cauzate de presiunea îndelungată exercitată în timpul repausului de către axul motorului asupra acestuia. Practic, la redarea unui disc cu imprimări muzicale caracterizate prin porțiuni cu nivel scăzut de intensitate sonoră (fragmente „pianissimo“), audiția va fi însoțită de zgomote supărătoare în spectrul frecvențelor joase, așa-numita „huruială“. În cazuri extreme, pot apărea chiar și fluctuații de viteză, recunoscute prin audiții cu miorlăit. La fel de nedorite, enervante, sînt considerate și „pocniturile“ provenite în urma folosirii unor discuri deteriorate, neglijate sau pline de praf, maltratate într-un fel sau altul, prezentînd totodată un grad de uzură înaintat. Asemenea discuri nu vor putea fi nicicum folosite pentru o sonorizare de calitate. Într-un capitol următor se va reveni asupra unor măsuri profilactice de păstrarea și îngrijirea discurilor.

Foarte frecvent se recurge la copierea unui program muzical de pe altă bandă înregistrată. Pentru unii amatori acest procedeu reprezintă mijlocul cel mai comod și la îndemînă în vederea procurării materialului muzical. Într-adevăr, o bandă înregistrată în bune condiții va putea servi drept sursă de program dar cu inconvenientul că, odată cu semnalul util, vor fi preluate și o bună parte din zgomotele de fond, rezultate din înregistrarea primară, la care se mai adaugă și fișiiul caracteristic al benzii magnetice. Se recomandă deci, pe cît posibil, evitarea copierii de pe o bandă pe alta întrucît înregistrarea nu va fi pe măsura așteptărilor. Totuși, cînd sîntem nevoiți să realizăm mixajul a două sau mai multe surse de program, evident nu vom putea ocoli procedeul mai sus amintit.

La înregistrarea comentariului, o deosebită atenție trebuie acordată în primul rînd gradului de inteligibilitate, fiind determinat în bună parte de calitatea microfonului folosit, dar mai ales de condițiile acustice în care urmează să fie făcută înregistrarea. Este momentul să amintim că rezultate satisfăcătoare se vor putea obține numai în încăperi special amenajate, cu pereți capitonați cu materiale fono-absorbante cum este cazul unor

studiouri modeste amenajate la cinecluburi. În alte condiții decât cele amintite mai sus, textul vorbit, chiar și de o voce cu timbrul plăcut, nu va avea darul să ne încinte auzul.

Eventual tot cu ajutorul microfonului, vom putea culege „pe viu” materialul sonor necesar proiecției de diaporamă și anume, din cadrul unor spectacole muzicale. Datorită însă spațiului larg al sălii în care are loc evenimentul scenic, a undelor reflectate de pe pereții acesteia, a distanțelor necorespunzătoare la care se află microfonul și, în cele din urmă, a zgomotului perturbător din sală, înregistrările vor fi departe de a ne mulțumi. Acest procedeu se practică numai atunci când tematica diaporamei impune o anume ilustrare sonoră.

Superficialitatea — inamicul calității

După cum e și firesc, oriunde și oricând, o bună organizare a locului de muncă sau, altfel spus, o pregătire minuțioasă înainte de a începe activitatea propriu-zisă, constituie, în general, premisa pentru obținerea unor rezultate încununete de succes. Dar să concretizăm: pentru a putea porni cu „dreptul” în elaborarea coloanei sonore de către echipa însărcinată cu acest lucru, pregătirea aparaturii în vederea asigurării unui flux „curgător” al fazelor de înregistrare reprezintă o necesitate, demnă de a fi respectată.

Printr-o serie de probe efectuate în prealabil, vom fi în măsură să ne dăm seama de calitatea semnalului înregistrat, totodată putînd fi depistate și remediate la timp unele infiltrații de zgomote de fond, provenite din rețea, cabluri neecranate, doze de pickup uzate, capete de înregistrare și redare cu un grad de uzură înaintat, fișii exagerat de bandă etc., toate știrbind din transparența și fidelitatea redării sunetului.

O atenție corespunzătoare trebuie acordată și benzilor magnetice pe care le vom utiliza, atît la înregistrare cît și la redare, mai ales dacă unul din semnale, în cazul

mixajelor, este preluat pe de altă bandă înregistrată anterior. Astfel, nu este de loc exagerată recomandarea de a folosi, pe cât posibil, numai benzi noi, cel mult benzi care au fost înregistrate doar o dată, de două ori, fără ca acestea să fi fost lipite sau mototolite în urma unor maltratări grosolane. Nu trebuie neglijat nici faptul că, în timpul manevrelor de mixaj, banda „curge” continuu și este lesne de înțeles că cea mai mică ezitare ne obligă să reluăm totul de la capăt. Iată de ce este recomandabil ca mixajele cu un grad de complexitate mai ridicat, dar nu numai acestea, să se desfășoare pe baza unei diagrame de lucru, riguros concepute în prealabil.

În comparație cu tehnica manevrelor de succesiune a două imagini în timpul proiecției, în cazul înregistrărilor prin mixaje va trebui să exersăm „stingerea” lină, pînă la zero, a primului semnal și apariția progresiv-concomitentă a semnalului următor.

Sub nici un motiv nu se vor practica întreruperi în mod brusc ale semnalului și continuarea cu alt semnal, tot în acest fel.

Pentru a putea excela, în sfîrșit, printr-o redare calitativ superioară, atunci cînd pretențiile prind aripi iar experiența dobîndită în monofonie o va permite, se poate trece la realizarea coloanei sonore în stereofonie. Aceasta, bineînțeles, doar în cazul în care una dintre piese nu va fi utilizată pentru imprimarea impulsurilor de comandă a instalației de proiecție. Deși mult agreată de publicul spectator, redarea stereofonică a sunetului implică însă o serie de dificultăți tehnice la înregistrare și impune, totodată, anumite condiții la redare. Asupra acestor modalități speciale de abordare a sunetului stereofonic vom reveni.

În concluzie, pentru ca munca plină de migală a sunetiștilor să fie încununată de succes, superficialitatea, în egală măsură cu necunoașterea, n-ar trebui să aibă acces la masa de lucru a celor ce trudesesc din greu pentru materializarea unei coloane sonore care se vrea aplaudată din toate punctele de vedere.

Zestrea tehnică

Nu trebuie plecat de la ideea că aparatura necesară realizării unei sonorizări la un montaj audio-vizual, cum este cel de diaporamă, va trebui să fie neapărat la nivel semiprofesionist sau chiar profesionist. Nici-decum. Ca o primă sursă de program poate fi amintit picupul cu ajutorul căruia vom „culege” semnalul muzical de care avem nevoie. În general, la aceste aparate se disting o serie de particularități privind dozele de citire (mecanolectoare), felul mecanismului de antrenare al platanului și brațul picupului. O clasificare după caracteristicile și particularitățile mai sus amintite ar fi foarte anevoioasă și lipsită de sens. E bine totuși să cunoaștem câteva lucruri esențiale: de obicei, în practică, ne confruntăm cu două categorii de doze, fie cele piezoelectrice (cu cristal), fie magnetice. Primele au avantajul de a genera o tensiune relativ ridicată (pînă la cîteva sute de milivolți) și nu reclamă o corecție în funcție de frecvență. În schimb, dozele magnetice realizează tensiuni doar de cîteva milivolți fiind necesară o preamplificare a semnalului și, totodată, o corecție a caracteristicii de frecvență. Din punct de vedere calitativ, dozele magnetice sînt de preferat celor piezoelectrice. Cu privire la sistemul de antrenare al platanului este bine de știut că majoritatea aparatelor sînt prevăzute cu o rolă cauciucată ca piesă intermediară dintre axul motorului și platan pe cînd un picup de calitate dispune de o curea de transmisie, fapt care înlătură aproape total zgomotele perturbătoare („huruială”) precum și eventuale fluctuații de viteză. Cît despre brațul picupului, acesta poate fi de construcții și forme diverse iar o serie de particularități constructive vor influența anumite caracteristici, cum sînt frecarea în lagăre, rezonanța brațului, forța de apăsare pe disc, forța centripetă și altele. De reținut: un picup de calitate să nu ni se pară niciodată prea scump, avînd în vedere cîștigul de fidelitate și transparență sonoră pe care ni-l oferă.

Din dotarea strict necesară n-ar trebui să lipsească două magnetofone, cu bandă de 6,35 mm lăţime, avînd de preferinţă 4 piste şi mai multe viteze de lucru (obligatoriu 9,5 cm/, facultativ 19 cm/s), cum sînt, de exemplu, tipurile „ZK 246” şi „MALAC 203” cu care sînt dotate destul de frecvent instituţiile culturale.

În situaţia cînd se impune amestecul simultan a două sau mai multe surse de program (muzică, text şi eventual zgomote) se recurge la ajutorul unui dispozitiv electronic — mixerul. La nivelul unui studio de mari dimensiuni, mixerul — ca produs industrial — poate fi de construcţie complexă, cu atribuţii multiple. Amatorul se va rezuma, desigur, la o formă mai simplă, de cele mai multe ori de construcţie proprie, uşor de realizat, chiar şi de către amatorii cu mai puţină experienţă. Vom reveni cu datele necesare construirii unui mixer al cărui montaj este cît se poate de simplu dar cu rezultate foarte bune.

Pentru înregistrarea textului vom avea nevoie de un microfon de calitate ale cărui caracteristici tehnice vor trebui să coincidă cu cele ale magnetofonului (impedanţă, sensibilitate etc.). Evident, vor fi de strictă necesitate şi o serie de cabluri de legătură (cu conductori ecranati) cu care sînt racordate aparatele între ele.

Cele de mai sus constituie, bineînţeles, o dotare modestă, reprezentînd strictul necesar de aparatură. Trebuie însă precizat că, lucrînd cu atenţie, respectînd totodată modul corect de folosire al aparatelor, se vor putea obţine, în cele din urmă, înregistrări de bună calitate. Pe parcurs, după dobîndirea primelor succese, pretenţiile calitative vor creşte, desigur. Se va putea trece astfel la asigurarea unei aparaturi mai perfecţionate sau abordarea unor construcţii proprii cu un grad de complexitate mai ridicat. Din practică se constată că unii amatori îşi închipuie că rezultatele muncii lor depind, în cele din urmă, de complexitatea instalaţiilor de care dispun. Este o optică greşită. Printr-o bună cunoaştere a tehnicilor de înregistrare şi mixaj, prin perseverenţă şi execuţie îngrijită, chiar şi cu mijloace modeste, rea-

lizzatorii de coloane sonore vor putea obține sonorizări de o calitate care să satisfacă chiar și exigențele unui public pretențios.

Racordări între aparate

Aparatele pe care le utilizăm (magnetofon, pickup, amplificator, mixer) trebuie racordate între ele printr-o serie de cabluri de o construcție specială. Acestea vor fi obligatoriu ecranate, avînd montate la capete mufe cu trei sau cinci piciorușe. Mufele vor avea ca „parteneri” bornele, tot cu trei sau cinci contacte, montate pe șasiul aparatelor.

Perechea bornă-mufă asigură o legătură trainică dintre diferite componente electro-acustice cu condiția ca cele trei sau cinci contacte să nu fie uzate, îndoite sau arse. Atragem atenția că la capitolul racordări nu se admit nici un fel de legături improvizate, acestea putînd zădărnici efortul depus pentru asigurarea unei redări de calitate.

Nu de puține ori amatorul reclamă dificultatea cu care, uneori, se realizează aceste racordări, invocînd nepotrivirea cablurilor sau a legăturilor la contactele bornelor și mufelor. Din dorința de a descoperi și a remedia singur defectul, de multe ori „intervenția” se sfîrșește în mod tragic. Cablul, de o grosime modestă, conține în interiorul său doi sau patru conductori multifilari din fire foarte subțiri, răsucite (liță), iar fiecare dintre conductori este înconjurat mai întîi de un strat izolator din material plastic, urmat apoi de o împletitură metalică care asigură ecranarea fiecărui conductor în parte. Dezizolarea capetelor conductorilor reprezintă o operațiune de mare finețe, ca să nu mai vorbim de cositorirea și lipirea corectă a acestora la contactele bornelor și a mufelor, la rîndul lor de o construcție destul de firavă. Insistînd peste măsură cu ciocanul de lipit asupra legăturilor, stratul izolator (din plastic) al conductorilor se va topi, realizîndu-se un „scurt-circuit” între acesta și împletitura metalică (ecranul), constituind dealtfel le-

gătura cu masa. Este, deci, lesne de înțeles că orice intervenție incompetentă asupra cablului și legăturilor sale se soldează cu funcționarea defectuoasă a transferului de semnale de la o unitate la alta.

Un alt neajuns în practica realizării unor racordări corecte dintre aparate o constituie necunoașterea exactă a semnificației legăturilor la contactele bornelor și a mufelor. În cele ce urmează se încearcă elucidarea în bună parte a acestor probleme, amatorul avînd astfel posibilitatea să controleze și să schimbe el însuși, la nevoie, conexiunile la contactele elementelor de racordare. Mai mult decît atît, el va putea să-și monteze singur cablurile, realizînd legăturile care îi sînt necesare.

Trebuie să se cunoască faptul că modul de conectare a bornelor și mufelor la aparatele electro-acustice pentru uzul amatorilor, chiar și la cele profesionale, se supune unor norme internaționale, cum este norma DIN. În figurile care urmează se arată felul în care sînt conectate bornele la magnetofone, aparate de radio, amplificatoare de sonorizare, picupuri și microfoane. Aceste borne prezintă de obicei trei contacte cînd se lucrează cu semnale monofonice sau cinci contacte în cazul semnalelor stereofonice. Asta nu exclude posibilitatea ca o bornă cu cinci contacte să nu fie folosită și în monofonie. Două dintre contacte vor rămîne libere în acest caz. Și cum în zilele noastre majoritatea aparatelor sînt stereofonice, bornele și mufele cu cinci contacte vor fi întîlnite foarte frecvent.

În practică, amatorii vor folosi următoarele cabluri la interconectarea aparatelor :

— Cablu cu doi conductori, fiecare ecranat în parte. Ecranul (împletitura metalică) — de fapt cel de-al treilea conductor — este folosit ca legătură de masă și se leagă întotdeauna la contactul de mijloc (2) al mufei. Acest cablu este utilizat pentru racordări monofonice iar, în stereofonie, numai atunci cînd are de îndeplinit o funcție simplă (fie transferul semnalului de intrare, fie cel de ieșire).

— Cablu cu patru conductori, toți ecranați. Și în acest caz, ecranul este legat la contactul din mijloc (2),

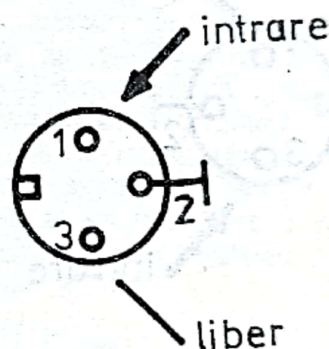
constituind legătura cu masa, preluând rolul celui de-al cincilea conductor. Se folosește la racordări stereofonice și are funcție dublă (transferul semnalului, atât cel de intrare cât și cel de ieșire).

La aceste cabluri, modul de legare la contactele mufelor poate fi de mai multe feluri :

— La cablu cu doi conductori și ecran, avînd la capete cîte o mufă cu trei piciorușe :

Legarea inversă (contactele 1 cu 3, 3 cu 1, 2 cu 2 /masa/). Cablul poartă denumirea convențională „de copie” și este utilizat la transferul semnalelor dintre două magnetofone mono, avînd funcție dublă, de preluarea semnalului de la un aparat la altul și invers (fig. 1).

Fig. 1.
Bornă intrare pentru microfon (mono) montată de obicei la magnetofon, casetofon, amplificator, mixer.



Legarea directă (contactele 1 cu 1, 3 cu 3, 2 cu 2 /masa/). Cablul „diodic”, cum i se mai spune uneori, folosit la instalații mono, permite racordarea dintre magnetofon, amplificator, radio, picup etc. (fig. 2).

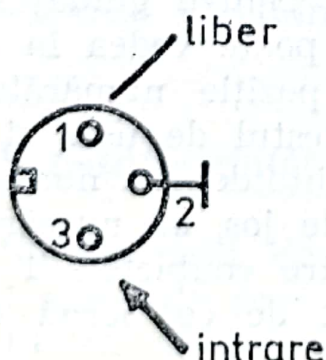


Fig. 2.
Bornă intrare pentru picup (mono), montată la magnetofon, amplificator etc.

— La cablu cu patru conductori și ecran, dotat cu câte o mufă cu cinci piciorușe la fiecare capăt :

Legarea directă (contactele 1 cu 1, 4 cu 4, 2 cu 2 /masa/, 5 cu 5, 3 cu 3, în ordinea dispunerii acestora în semicerc). Purtînd denumirea de cablu universal, acesta este folosit la interconectarea instalațiilor stereofonice, avînd funcție dublă (transferul semnalelor stereo de intrare și ieșire). Acest gen de cablu este mai greu de procurat dar va putea fi înlocuit prin două cabluri ecranate, avînd câte doi conductori fiecare, legați unul lîngă celălalt. Împletitura metalică a ambelor cabluri se va lega în comun, la contactul 2 al mufelor (fig. 3).

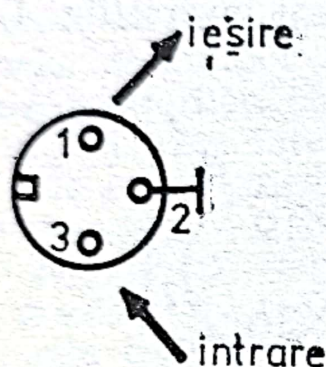


Fig. 3.

Bornă intrare/ieșire (mono), montată la amplificator (ieșirea este prevăzută pentru preluarea semnalului la înregistrare).

Cum recunoaștem numerotarea exactă a contactelor la borne și mufe? În general, în schemele de legături se precizează : „bornele privite din față” sau „mufele privite din partea contactelor de lipire” etc. Asemenea referiri duc, de obicei, la nedumeriri. O metodă mult mai simplă și mai ușor de memorat ar fi următoarea :

— La borne cu trei contacte : se privește borna din față astfel încît creștătura laterală pentru ghidaj să se afle în partea stîngă (așa cum se poate vedea în toate figurile prezentate). În această poziție numărătorea contactelor se va putea memora destul de ușor și iată cum : primul contact de sus va fi întotdeauna numerotat cu 1 iar cel de vizavi, în partea de jos, cu numărul 3. În partea dreaptă, la mijlocul dintre contactele 1 și 3, se găsește masa, nr. 2, indiferent de ce bornă ar fi vorba (mono sau stereo).

— La borna cu cinci contacte (stereo): privită din aceeași poziție, în afara contactelor 1, 2 și 3 mai sînt adăugate încă două, 4 și 5, amplasate astfel: între contactele 1 și 2 se găsește contactul 4 iar între 2 și 3, contactul 5.

— La mufe, de asemenea privite din față (tot cu creștătura în stînga), ordinea de numerotare a piciorușelor este inversă față de contactele bornelor și începe cu primul de jos (1). În dreapta, poziția nr. 2 (masa) rămîne neschimbată, în timp ce nr. 3 ocupă locul de sus, vizavi de nr. 1. Piciorușele 4 și 5 își mențin locul obișnuit: 4 între 1 și 2 iar 5 între 2 și 3 (fig. 4).

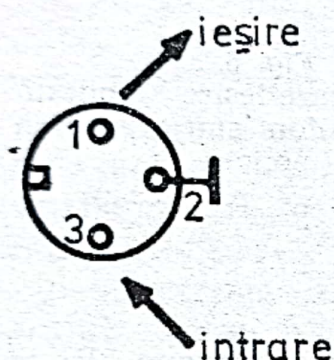


Fig. 4.

Bornă intrare/ieșire (mono), montată la radio (un aparat de radio lucrează ca amplificator dacă se introduce un semnal la intrare (3) sau se folosește semnalul de radio (de la ieșirea 1) pentru a fi amplificat în exterior.

La bornele și mufele din dotarea aparatelor stereofonice contactele 1 și 3 vor aparține întotdeauna canalului stîng iar cele numerotate cu 4 și 5 canalului drept. Contactul 2 va reprezenta de fiecare dată masa (ecranul).

Cunoscînd bine modul de legare al conductorilor la contactele bornelor și mufelor, amatorul va fi el însuși în măsură să-și confecționeze o serie de cabluri de care are nevoie, efectuînd legăturile după necesități.

Dispozitiv ajutător — simplu dar util

Sînt situații destul de frecvente în care semnalul unei surse de program este prea puternic față de sensibilitatea de intrare a aparatului la care urmează să

fie conectat. Cu o asemenea problemă avem de-a face când dorim, de pildă, să copiem de la un magnetofon la altul. Un real ajutor ni-l poate oferi un atenuator, alcătuit din două borne și două rezistențe. Pentru a putea fi folosit în cazurile cele mai diverse, se va asigura dispozitivului o impedanță de intrare mai mare ($0,5-1M$). În felul acesta nu vom „împovăra” prea mult ieșirea sursei respective.

În fig. 5 prezentăm modul simplu de construcție a unui atenuator cu un raport de reducere $1/100$ al semnalului.

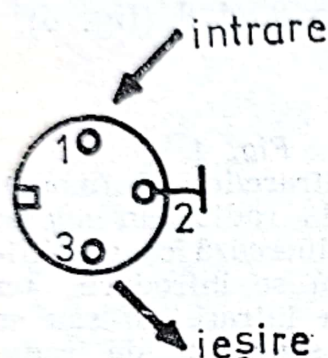


Fig. 5.
Bornă intrare/ieșire montată
la magnetofon sau casetofon
(mono)

Dispozitivul are o impedanță de intrare de aproximativ $0,5M$ și impedanța de ieșire de circa $5K$.

Dacă raportul de reducere al semnalului este considerat prea ridicat îl vom putea reduce la $1/10$, modificând valoarea rezistenței $R_2 = 50K$, caz în care și impedanța de ieșire a atenuatorului va deveni aproximativ egală cu $50K$. Rezistențele fiind de dimensiuni reduse, acestea vor putea fi montate eventual chiar în mufa cablului de legătură.

Toate cablurile duc la mixer

Mixerul — dispozitivul electronic care permite amestecul simultan al diferitelor semnale în proporții dorite —, reprezintă într-un laborator de sonorizare, profesional sau de amatori, „unealta de jonglerie acustică”. Desigur, într-un mare studio, de nivel profesional, acesta

va avea proporții corespunzătoare, cu multiple posibilități. Pentru amatori, mixerul va prezenta o construcție foarte simplă, cu două, cel mult trei intrări, cu avantajul că poate fi construit chiar de amatori fără o experiență îndelungată în acest domeniu. În literatura de specialitate unele scheme se bazează pe elemente active, construcții în dotarea cărora intră fie tuburi electronice, fie tranzistoare și care, deși simple, necesită o sursă de alimentare cu curent continuu, bine filtrat, fapt ce reprezintă un efort constructiv în plus. La asemenea montaje se mai constată și un alt inconvenient: la schemele cu tranzistoare, acestea vor trebui sortate în prealabil, fiind alese doar exemplarele cu zgomot redus, măsură obligatorie mai ales pentru primul tranzistor. În caz contrar semnalul util — cules la ieșirea mixerului — va prezenta un plus de fișit, chiar și de alte zgomote perturbatoare atunci când montajul n-a fost lucrat suficient de îngrijit. De obicei, un mixer dotat cu un tranzistor, cel mult două, pentru fiecare intrare va prezenta o amplificare de aproximativ 1, cu alte cuvinte, o asemenea schemă nu va aduce un câștig al semnalului la ieșire, după mixaj, privind nivelul acestuia.

În practică există însă posibilitatea de a realiza montaje și cu elemente pasive, constând doar din câteva rezistențe și potențioetre, borne și material de legătură. Acest gen de mixer, redus la o formă cât se poate de simplă, nu are nevoie de o sursă de alimentare, satisfăcând în schimb cerințele sonorizatorilor amatori. Singurul dezavantaj ar fi acela că nivelul semnalului la ieșire va fi ceva mai redus, pierdere pricinuită de elementele pasive. Ținând cont că tensiunea de audiofrecvență la ieșirea magnetofonului, inclusiv a picupului (cu doză piezoelectrică) este suficient de mare iar sensibilitatea de intrare la magnetofone este de asemenea ridicată, pierderile cauzate la trecerea semnalului prin mixer vor putea fi socotite neglijabile.

În continuare vă prezentăm trei variante cu montaje de mixaj (stereo). Principiul de funcționare este același la toate schemele din fig. 6, 7, 8.

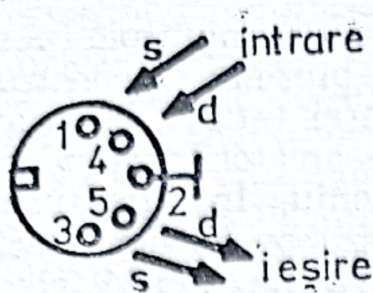


Fig. 6.
Bornă intrare/ieșire montată
la magnetofon, casetofon
(stereo).

Fig. 7.
Bornă intrare/ieșire montată
la amplificator (stereo).

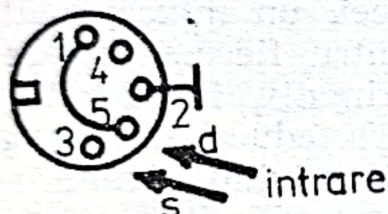
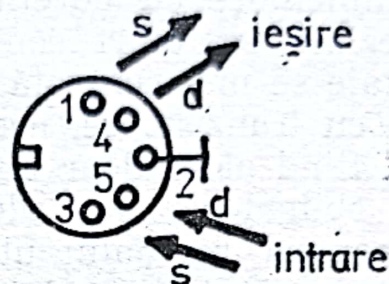


Fig. 8.
Bornă intrare pentru picup
(stereo), montată la magne-
tofon, amplificator.

La ultimul montaj se disting cele două intrări (I și II) la care corespund câte un potențiometr dublu (P_1 ; P_2) — alcătuit din două potențiometre logaritmice pe același ax — fiecare pentru câte un canal. Între cele două intrări, după prima rezistență de 33K, este montat un al treilea potențiometr dublu P_3 (liniar) cu ajutorul căruia vom putea alege, cu o singură mână, raportul dorit dintre cele două semnale injectate, nivelul acestora fiind reglat încă de la intrare prin cele două potențiometre, P_1 și P_2 , la valoarea optimă cerută la înregistrare. Un plus de confort este asigurat de un al patrulea potențiometr simplu (P_4) — liniar — legat la ieșirea mixerului și prin care avem posibilitatea să corectăm, în timpul înregistrărilor, un eventual dezechilibru dintre canalul stîng și cel drept, fenomen cauzat de nivelul diferențiat al semnalelor înregistrate anterior.

În eventualitatea că se lucrează cu semnale mono, câte un canal (stîng sau drept) al fiecărei intrări (I; II) va fi lăsat liber iar la ieșire semnalul mixat al celor două surse monofonice se va culege la contactul canalului respectiv și masă. Prezența potențiometrului P_4 în acest caz devine inutilă, el lipsind de fapt în montajele din fig. 7 și 8, montaje care se deosebesc doar prin alte valori date pieselor. Datorită numărului restrîns de piese se recomandă lipirea directă a rezistențelor pe contactele potențiometrelor, respectîndu-se în general legături cît mai scurte, inclusiv cele care duc la borne. Dacă montajul este lucrat cît mai strîns, legăturile nu trebuie ecranate. Plăcuța care conține toate piesele se montează într-o cutiuță metalică, legată la rîndul ei la masă, rezolvîndu-se, astfel, ecranarea totală a mixeurului.

Un capitol cu un pronunțat caracter practic

Ne-am așezat, așadar, la masa de lucru. În fața noastră sînt instalate cele necesare: un picup, un magnetofon (I), un pupitru de amestec (mixer) cu două intrări și o ieșire; un al doilea magnetofon (II) va servi, de data asta, drept sursă sonoră pentru textul înregistrat în prealabil. Se cuvine o precizare: textul vorbit va fi întotdeauna înregistrat mai întîi pe o bandă separată pentru a permite efectuarea corecturilor necesare sau eventualelor retușări parțiale în timpul înregistrării acestuia.

Din dorința de a înlesni înțelegerea și o cît mai bună aprofundare a fazelor de lucru, în exemplul prezentat, textul nu va fi legat de o anume sincronizare cu imaginile proiectate, în consecință acesta va putea fi „introdus” pe bandă în orice moment al proiecției, ales de noi.

Ne-am propus, să zicem, realizarea unei coloane sonore fără un grad de dificultate prea ridicat, la alcătuirea căreia vor contribui doar două surse sonore, una de muzică și alta cu text. Cele două semnale urmează să fie înregistrate conform unei diagrame de lucru, prezentată în fig. 9.

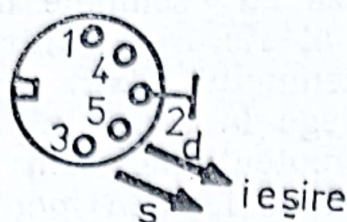


Fig. 9.
Bornă ieșire picup (stereo),
montată la picup

Din această prezentare grafică rezultă corelația dintre mărimile celor două semnale pe tot parcursul înregistrării, muzica fiind marcată cu o linie continuă iar textul printr-o linie întreruptă. După cum se poate observa, dreapta orizontală marchează timpul de derulare a benzii magnetice finite, egal ca durată cu cel al proiecției tuturor diapozitivelor, în timp ce pe dreapta verticală sînt înscrise diferite valori (relative) ale volumului sonor. Așadar, linia continuă, reprezentînd semnalul muzical, pornește din punctul O, moment care de fapt coincide cu punerea în mișcare a benzii, redînd grafic valoarea volumului de semnal în orice moment al înregistrării. Volumul sonor atinge o valoare oarecare (M) pe axa verticală, dictată de nivelul maxim admis la înregistrare, mărime care se menține neschimbată pînă în momentul în care dorim să „injectăm” semnalul textului vorbit.

În punctul A al curbei se constată reducerea treptată a semnalului muzical aproximativ la jumătate (m), cînd prin cea de a doua intrare a mixerului suprapunem cel de al doilea semnal, textul. Acesta din urmă, spre deosebire de muzică, nu va putea fi înregistrat „crescendo” ci va trebui să „apară” brusc, la valoarea inițială a nivelului sonor menținut de semnalul muzical pînă în punctul A. Deci, din grafica porțiunii AB a diagramei deducem că textul a trecut în prim-planul sonor, timp în care muzica rămîne doar un accesoriu de ambianță. La sfîrșitul zonei AB, partea vorbită (consemnată prin linia întreruptă) încetează tot brusc, cedînd din nou muzicii locul de „leader” al coloanei sonore. Acest ciclu va putea fi reluat ori de cîte ori o va cere concepția regizorală a diaporamei.

Practic, după ce discul cu muzică a fost instalat pe platanul picup-ului, magnetofonul (I) (cel care, de fapt,

va prelua semnalul de la ieșirea din mixer) a fost comutat în poziția înregistrare, cele două intrări ale mixerului reglate la zero, iar magnetofonul (II) (cu banda textului) pus în poziția redare, vom trece la efectuarea unor probe de înregistrare. Se recomandă respectarea următoarelor faze de lucru, în ordinea în care sînt indicate în Proba 1 și Proba 2.

Poate unii își vor pune întrebarea : la ce bun aceste probe ? Iată și răspunsul : înaintea oricărei înregistrări este recomandabil să se facă, în prealabil, o probă pe o porțiune de cîțiva metri de bandă. Proba despre care

Proba 1

Aparatul asupra căruia se acționează	Operații de efectuat
1. La picup :	Pornirea platanului cu viteza de rotație prescrisă de disc, eliberarea brațului din poziția de repaus și plasarea dozei, respectiv a acului lector, pe suprafața discului, exact în locul de unde dorim să preluăm semnalul muzical.
2. La magnetofonul (I) :	Start, în poziția înregistrare.
3. La mixer :	Reglaj lin, crescător (de la zero pînă la maximum) al semnalului muzical provenit de la picup, prin intrarea 1.
4. La magnetofonul (I) :	Reglarea volumului optim de înregistrare al semnalului muzical provenit de la ieșirea mixerului, controlat cu ajutorul indicatorului de nivel, reglaj care în continuare rămîne neschimbat.
5. La magnetofonul (I) și picup :	Stop !
6. La magnetofonul (I) :	Comutarea în poziția redare, rebinarea benzii pe rola debitoare a porțiunii de probă nr. 1.
7. La magnetofonul (I) :	Ascultarea înregistrării de probă nr. 1 și efectuarea eventualelor corecturi.

Proba 2

Aparatul asupra căruia se acționează	Operații de efectuat
8. La magnetofonul (I) :	Comutarea, din nou, în poziția înregistrare și pornirea benzii.
9. La magnetofonul (II) :	Pornirea benzii, cu textul înregistrat, în poziția redare.
10. La mixer :	Creșterea treptată a semnalului cu text, provenit de la magnetofonul (II), cu ajutorul reglajului de la intrarea 2 la care este conectat și urmărirea concomitentă a indicatorului de nivel al magnetofonului (I) pînă cînd acesta indică volumul optim de înregistrare. Se marchează poziția reglajului 2 pentru a putea reveni la aceeași valoare.
11. La magnetofonul (I) și (II) :	Stop !
12. La magnetofonul (I) :	Comutarea în poziția redare, rebobinarea benzii pe rola debitoare a porțiunii de probă 2.
13. La magnetofonul (I) :	Ascultarea înregistrării de probă nr. 2.
14. La magnetofonul (I) :	Compararea celor două probe din punct de vedere al nivelului de semnal, cu ajutorul indicatorului de modulație și efectuarea eventualelor corecturi.

vorbind reprezintă de fapt o ultimă verificare de bună funcționare a instalației. Dar, totodată, prin ascultarea probei înregistrate ne vom putea da seama dacă aceasta corespunde din punct de vedere calitativ sau dacă, odată cu semnalul util, s-au infiltrat și zgomote perturbatoare abia auzibile care însă, în condițiile redării printr-un amplificator de putere în sala de spectacole, vor deveni destul de supărătoare.

Presupunînd că cele două probe efectuate au dat rezultate mulțumitoare, vom putea trece la înregistrarea propriu-zisă.

Sînt necesare, înainte de toate, cîteva precizări: pentru a putea respecta diagrama de lucru după care vom face „croiul“ benzii, trebuie să cunoaştem exact durata totală a proiecţiei diapozitivelor şi timpul afectat textului vorbit. Mai trebuie să cunoaştem şi particularităţile textului dacă, de pildă, acesta va trebui prezentat fără întrerupere sau, dimpotrivă, poate fi segmentat şi în ce momente anume.

În mod arbitrar, pentru exemplul nostru vom considera necesară întreruperea textului doar o singură dată. Tot arbitrar, nefiind impusă o anume sincronizare dintre text şi imagini, această întrerupere va putea să aibă loc în orice moment convenabil fără însă a prelungi prea mult durata pauzei.

Şi iată cum se va desfăşura înregistrarea finală:

Amănuntele tehnice de manevrare a aparatelor vor fi aceleaşi ca şi la efectuarea probelor, descrise mai înainte. Important este modul în care pornim înregistrarea. Cu picupul în funcţiune, acul lector culegînd deja primele semnale de muzică, pornim magnetofonul (I) (în poziţia înregistrare) şi reglăm lin (de la zero la maximum) butonul de reglaj al intrării 1 a mixerului. Lăsăm un timp oarecare să „curgă“ muzica, nivelul optim al semnalului fiind reglat anterior în timpul probelor, la magnetofonul (I). Acul indicatorului de modulaţie nu va trece deci în zona interzisă, marcată cu roşu. La nevoie nivelul se va putea corecta pe parcurs, cu butonul de reglaj al volumului de la magnetofonul (I). În momentul cînd dorim să intervină textul vorbit, cu cîteva secunde înainte (punctul A), reglăm lin înapoi nivelul semnalului muzical (de la maximum spre minimum) cu ajutorul butonului de reglaj al mixerului, aferent intrării 1, pînă cînd semnalul a fost diminuat mai mult decît jumătate.

În continuare, aducem în poziţia marcată în timpul probelor butonul de reglaj al intrării 2 a mixerului, intrare la care este legată sursa debitată de magnetofonul (II), pentru a permite semnalului cu text să pătrundă concomitent cu semnalul muzical la magnetofonul (I). Urmărim acul indicatorului de modulaţie şi efectuăm eventualele corecturi numai de la butonul mai

sus amintit. În acest interval parcurgem deci porțiunea AB din graficul diagramei, interval în care va fi înregistrat textul, concomitent cu muzica în surdină. Când textul a ajuns la punctul fixat pentru a fi întrerupt, cu o mână reducem rapid la zero semnalul intrării 2 a mixerului, oprim instantaneu magnetofonul (II), iar cu mîna cealaltă readucem volumul semnalului muzical (prin butonul de reglaj al intrării 1 al mixerului) la nivelul anterior, adică la maximum. Parcurgem acum porțiunea B-C a graficului. Se apropie deci clipa în care din nou vom interveni cu textul vorbit. Manevrelor vor fi repetate conform celor menționate la punctul A din diagramă. La terminarea textului (punctul D) se va proceda de asemenea ca și în punctul B. Semnalul muzical, singurul care mai acționează acum, va fi menținut pînă cînd va depăși cu puțin (cîteva secunde doar!) durata totală a proiecției, după care se „stinge” treptat de la reglajul intrării 1 al mixerului, pînă la zero. Acum se reduce, tot la zero, regulatorul de volum al magnetofonului (I). Și stop!

Vom fi desigur curioși să ascultăm cele înregistrate pentru a ne da seama dacă manevrele de mixaj au fost corect executate, dacă nivelul semnalului muzical, în timpul cît acționează textul, a fost prea slab sau, dimpotrivă, prea puternic, diminuînd astfel inteligibilitatea acestuia. Într-unul din cazurile mai sus menționate, evident, va trebui să reluăm de la capăt întregul parcurs al înregistrării. Aceasta însă nu trebuie să constituie pentru nimeni un motiv de descurajare, mai ales pentru amatorii începători care purced în asemenea încercări.

Cîteva adnotări cu caracter practic, tot la acest capitol: în timp ce ne desfășurăm munca vor apărea, fără îndoială, și alte probleme de ordin tehnic pe care vom încerca să le deslușim prin cele ce urmează. În mod evident vom fi deranjați de faptul că bucățile muzicale imprimare pe discuri (dacă nu este vorba de excepții) prezintă o durată care normal variază între 3 și 5 minute. Acest interval de timp fiind prea scurt,

semnalul muzical cules de pe disc nu va putea acoperi, pînă la sfîrșit, durata maximă (de circa 12 minute) a unei proiecții de diaporamă, ținînd cont de faptul că muzica, practic, „curge” în mod neînterupt de la început și pînă la sfîrșit.

În asemenea cazuri pot fi alese două căi de rezolvare :

Alegem bucățile muzicale astfel încît succesiunea lor pe disc să corespundă cerințelor noastre iar trecerea de la o piesă la alta să se facă fără pauză, comutînd manual acul lector peste porțiunea dintre două imprimări. Manevra, destul de delicată dealtfel, se practică doar în intervalul în care semnalul muzical este redus la un nivel scăzut (porțiunile A-B și C-D), textul dominînd distinct redarea sonoră în această porțiune. Aceasta tocmai pentru a nu evidenția prea mult trecerea peste intervalul neimprimat pe disc.

Cea de-a doua metodă are, din păcate, repercursiuni asupra redării calitative a muzicii în primul rînd, pe lîngă inconvenientul de-a fi necesar un al treilea magnetofon. După cum ați ghicit probabil, cu ajutorul acestuia se vor face din timp înregistrările muzicale necesare, la rîndul lor mixate după voie și necesități pentru ca apoi magnetofonul (III) să ia locul picupului. Restul înregistrărilor, precum și operațiunile de mixaj cu semnalul textului, vor decurge ca și înainte.

Fiind adepți ai acestei metode vom proceda după cum urmează : se conectează două picupuri la cele două intrări ale mixerului, iar ieșirea se va lega la intrarea magnetofonului (III). Vom alege în prealabil bucățile muzicale dorite, pe discuri diferite, înregistrînd alternativ (prin treceri line de la un semnal la altul) piesele care ne interesează. Obținem astfel o bandă cu muzică „non-stop”, pe care o folosim apoi, ca sursă de program, în locul picupului.

După terminarea lecturii acestui capitol oricine își va putea da seama de necesitatea muncii în echipă. Pe parcursul înregistrărilor, complexitatea operațiunilor impune, la un moment dat, prezența obligatorie a

cel puțin două persoane, avînd în vedere delicatețea execuției unora dintre manevre de care depinde, în cele din urmă, reușita întregii coloane sonore.

Metodele de înregistrare enunțate în cadrul prezentului capitol au fost alese pe considerentul că ele necesită un minimum de aparatură, cu un grad redus de complexitate și o oarecare siguranță în exploatare. Desigur, în practică există și alte modalități de a ajunge la rezultatul scontat. Bunăoară, se va putea utiliza un mixer cu trei sau mai multe intrări care să însumeze o serie de semnale individuale. De asemenea, pentru a crește gradul de spectaculozitate al coloanei sonore, este posibil un număr variat de înregistrări cu efecte speciale (comutarea alternativă a semnalelor de pe un canal pe celălalt, combinații între semnale „obișnuite” și semnale reverberate sau cu ecou, reluări la „înfinit” a unui scurt fragment înregistrat etc.). Atragem însă atenția că, evident, munca în asemenea condiții se complică considerabil, manevrele de reglaj, comutare, vor trebui executate cu multă abilitate și repeziciune iar pericolul de a umbla pe un teren nesigur devine cu mult mai mare.

Calitatea sonorizării

A sosit momentul să asigurăm sonorizarea diapora-meii într-o sală de spectacole. Aici vom avea nevoie de cel puțin două lucruri: un magnetofon într-o perfectă stare de funcționare, avînd caracteristici identice cu cel pe care am realizat înregistrarea (viteză de deplasare a benzii, numărul pistelor etc.), prezentînd totodată o stare impecabilă a capului de redare (fără uzură) și un amplificator de putere, împreună cu boxe. Acestea din urmă constituie de asemenea o verigă de importanță vitală în lanțul atît de complex al unei sonorizări de calitate.

După cum se știe, amplificatorul, împreună cu boxele, va trebui să asigure o putere corespunzătoare, adecvată sălii în care are loc redarea. Bunăoară, într-o sală de 30—50 de locuri, redarea în bune condiții a sunetului

nu constituie o problemă pentru un amplificator cu o putere de circa 25—30 W (sinus), putere care însă nu va satisface nici pe departe cerințele impuse unei sonorizări corespunzătoare într-o sală cu 150—200 locuri. Apreciind ca medie o sală cu circa 100 locuri, vom avea nevoie de o „stație” cu o putere de aproximativ 50—60 W. Boxele, pentru a dispune de o redare fidelă, fără distorsiuni, vor fi puțin supradimensionate, adică la circa 70—80 W fiecare. Dacă înregistrarea a fost realizată în stereofonie, boxele vor fi amplasate corespunzător, una în stînga și alta în dreapta auditoriului, fără ca distanța dintre ele să fie exagerat de mare. Pentru a nu „rupe” efectul stereofonic, acestea pot ocupa un loc într-o parte și în alta a ecranului de proiecție, la o distanță de circa 5—7 m între ele, permițînd perceperea în bune condiții a efectelor specifice unei redări stereofonice. Este recomandabil să se facă, și în acest caz, cîteva probe de amplasare a incintelor înaintea începerii spectacolului.

Din comoditate, unii organizatori consideră suficientă redarea sunetului printr-un simplu difuzor, cel mult două, nu rareori de o calitate îndoielnică, legat direct la ieșirea pentru difuzorul suplimentar a magnetofonului. Este cunoscut faptul că, în practică, un singur difuzor cu greu va putea oferi o redare fidelă a sunetului. Din aceste motive, incintele acustice, așa-numitele boxe, sînt dotate cu mai multe difuzoare, fiecare prevăzut pentru a reda o gamă delimitată de frecvențe audio. Delimitarea acestor frecvențe se obține cu ajutorul unor filtre de separație, incluse în boxe. În afară de aceasta, prin montarea difuzoarelor în incinte de o construcție specială, se obține o creștere a puterii acustice, îndeosebi în porțiunea frecvențelor joase.

Stereofonia — un răsfăț al urechilor ?

În zilele noastre, reproducerea sunetului cu efect spațial, obținut prin redarea stereofonică, nu mai reprezintă un lux. Cele două canale, purtînd de fapt aceeași informație dar cu un plus de amănunte, asigură

împreună o audibilitate cu un pronunțat efect de direc-tivitate, de localizare și redare cît mai fidelă a surselor sonore.

Desigur, ținînd cont de aceste avantaje, autorii de coloane sonore, preocupați de redarea sunetului în stereofonie, ar trebui cel puțin felicitați pentru valoroasa lor inițiativă de a oferi spectatorului o audiție de o fidelitate foarte apropiată de original. Cert este că, odată cu efortul suplimentar ce trebuie depus în cazul abordării unui sunet stereofonic, întreaga aparatură va deveni mai complexă iar anumite operațiuni de înregistrare, copiere și mixare mai dificile. Lucrînd cu semnal stereo, aceasta presupune de la bun început disponibilitatea unor surse de program stereofonic, mai cu seamă cele muzicale. Se pune însă întrebarea dacă și textul vorbit va trebui să fie înregistrat tot stereo ?

Iată cum stau lucrurile : vocea omenească, o sursă sonoră oarecum punctiformă, va putea fi înregistrată stereofonic fără ca aceasta să constituie o problemă. Dacă amplasăm două microfoane, aferente celor două canale (stînga și dreapta), la o distanță nu prea mare între ele iar la mijlocul lor așezăm crainicul, ulterior vocea va fi ascultată exact la mijlocul celor două difuzoare prin care se asigură redarea. În schimb, dacă aceeași voce este înregistrată cu un singur microfon, iar semnalul distribuit în egală măsură celor două canale, rezultatul va fi, dacă nu identic, cel puțin foarte asemănător. Așadar, avînd intenția de a prezenta o audiție stereofonică drept acompaniament la o proiecție de diaporamă, este suficient să asigurăm transferul — în stereo — a semnalului muzical căruia, prin mixaj, i se alătură cea de-a doua sursă de program, textul, înregistrat mono și distribuit paralel celor două canale. Evident, cazul se rezumă doar la nivelul exemplului dat anterior. Dacă, în mod firesc, ambițiile creatorilor de coloane sonore vor crește pe parcurs, stereofonia va oferi spațiu suficient pentru o serie de alte rezolvări interesante, spectaculoase chiar. Bunăoară, dacă în timp ce vorbește, crainicul se va mișca în fața celor două microfoane, amplasate în locuri diferite, rezultatul va

impresiona mai mult prin efectul obținut, vocea putînd fi ascultată fie în difuzorul din stînga, fie în cel din dreapta. Atragem însă atenția că asemenea artificii regizorale, pe cît par de neobișnuite, au darul de a distra spectatorul, în cazuri extreme chiar să-i genereze stări dezagreabile. Mai plauzibilă ar fi ideea ca textul să fie prezentat de două persoane, de către un bărbat și o femeie de pildă, vocile fiind apoi canalizate fiecărui difuzor în parte.

Este inutil să mai amintim faptul că, de asemenea, în sala de proiecție va trebui să avem la dispoziție mijloace tehnice adecvate care permit redarea stereofonică a sunetului. Cu alte cuvinte instalația se va compune dintr-un magnetofon stereo, o stație de amplificare de putere corespunzătoare și două incinte acustice (boxe), amplasate conform indicațiilor din capitolul precedent.

Numai în asemenea condiții va fi posibilă o audiție stereofonică de performanță, cu un câștig în plus de plasticitate sonoră atîngînd — în cazuri de excepție — chiar și normele unei audiții de înaltă fidelitate.

Sincronizarea — un drum presărat cu spini

Sincronizarea sunetului cu imaginea la proiecțiile de diaporamă a fost — și este încă — pentru cei mai mulți dintre amatori o problemă dificilă. O rezolvare parțială, rudimentară, o constituie întocmirea unor fișe de program care vor însoți pretutindeni cuplul diaporamic — magaziile cu diapozitive și banda magnetică. În aceste fișe sînt trecute în ordine diapozitivele notate cu numere pare și impare, corespunzînd diaproiectoarelor I și II. În dreptul fiecărei imagini se găsește notat timpul cît va fi menținută proiecția diapozitivului respectiv iar intervalul dintre două diapozitive este marcat prin notații care se referă la felul înlănțuirii, durata acesteia și alte adnotări privind textul, efecte speciale etc. Prin aceasta se asigură, într-o oarecare măsură, sincronizarea imagine-sunet, concepută de autor, deși idealul ar fi ca acesta să-și prezinte singur montajul.

Pe parcurs, realizatorii de diaporame au fost ocupați tot mai mult de ideea automatizării — parțiale sau totale — a sincronizării, găsind procedee tehnice tot mai complexe de rezolvare a acestei probleme. De la simpla marcarea a benzii magnetice cu bucăți de folie metalizată care, trecînd prin fața unor contacte, închideau un circuit electric al unui releu, și pînă la încorporarea unor semnale de comandă de o anumită frecvență în banda magnetică, purtătoare de informație sonoră totodată, constituie un drum destul de anevoios.

Metoda aplicării foliilor metalizate, pe cît de simplă, prezintă totuși multiple dezavantaje, fapt pentru care a și fost abandonată. Majoritatea amatorilor au ales o cale de mijloc, abordînd procedeul înregistrării, pe una din piste, a unor așa-zise „bip“-uri — semnale de comandă de scurtă durată (circa $1/2$ s) și de frecvență constantă care, fie că sînt redată prin difuzorul unuia dintre canalele magnetofonului stereo, marcînd astfel momentul schimbării diapozitivelor, fie că sînt aplicate unui decodificator (detecție, filtrare, amplificare), acționînd în final releele prin care se comandă automat funcționarea diaproiectoarelor. Din păcate, în aceste cazuri va trebui renunțat la redarea stereofonică, unul dintre canale fiind rezervat impulsurilor de comandă. Avantajul acestui procedeu electronic constă în faptul că pot fi acționate, alternativ, ambele proiectoare în mod automat, înregistrîndu-se pe bandă semnale de frecvențe diferite care, la rîndul lor, trecînd prin circuite active de filtraj ale blocului de comandă, vor acționa prin releele aferente aparatele de proiecție. Se înțelege că înlănțuirea imaginilor trebuie făcută manual, comanda prin semnale încorporate pe bandă va determina numai comutarea diapozitivelor celor două proiectoare.

Unii autori de sonorizări însă nu sînt dispuși să renunțe la redarea stereofonică, cedînd unul dintre canale semnalelor de comandă a proiectoarelor. Astfel s-a născut ideea de a suprapune semnalele de comandă peste înregistrarea sonoră. În felul acesta vor putea fi folosite ambele canale pentru redarea sunetului, inclusiv semnalele care vor comanda funcționarea diaproiectoarelor. Instalația devine desigur mai complexă iar mon-

tajele solicită din partea constructorilor o oarecare experiență de lucru în acest domeniu.

Deoarece prezenta lucrare se adresează îndeosebi amatorilor începători, nu se va insista — prin exemple constructive — asupra modalităților de comandă automată a proiectoarelor prin semnale încorporate pe bandă odată cu cele aparținând sonorului. Mai la îndemână și mai simplu de realizat este sistemul de sincronizare bazat pe înregistrarea unor semnale scurte („bip“-uri) pe una dintre piste benzii magnetice, semnale care pot fi ascultate de operator fie în casă, fie într-un difuzor amplasat în imediata apropiere de locul proiecției, conectat la ieșirea suplimentară a magnetofonului. Pentru a materializa acest gen de sincronizare avem nevoie, în primul rând, de un generator de semnale cu o frecvență de aproximativ 1 kHz, valoarea acesteia nefiind critică.

În fig. 10 este prezentat un montaj cât se poate de simplu a unui generator de audiofrecvență, apelându-se la un circuit integrat de tipul CDB 400 E (B 400 E), dar poate fi abordată orice altă schemă din literatura de specialitate.

Montajul generatorului se realizează pe o plăcuță cu cablaj imprimat, conform schemei. Se va acorda atenție modului în care vor fi montate circuitul integrat CI și condensatorul electrolitic C_3 (plusul conform desenei). Lipiturile vor fi executate cu un ciocan de lipit electric de mică putere. Se atrage atenția că o supraîncălzire a terminalelor circuitului integrat poate duce la deteriorarea acestuia cât și a foliilor cablajului imprimat. Generatorul se alimentează dintr-o baterie de 4,5 V sau de la rețea, prin intermediul unui alimentator cu tensiune stabilizată de maximum 5Vcc. Montajul nu are nevoie de niciun fel de reglaje și funcționează din primul moment, cu condiția să fie executat corect. Frecvența de lucru a generatorului este de aproximativ 1kHz iar tensiunea de ieșire se reglează — după necesități — cu ajutorul semireglabilului P. Cu butonul T, intercalat la ieșire, se acționează scurt, marcând momentele de schimbare ale diapozitivelor. Ieșirea generatorului se leagă la intrarea magnetofonului prevăzută

pentru picup (cu doză piezoelectrică), apoi se alimentează montajul și se reglează nivelul semnalului astfel încât acul instrumentului de control al modulației magnetofonului să indice o valoare maximă, fără însă să treacă de 0 dB.

De remarcat că generatorul de audiofrecvență, descris mai înainte, poate fi procurat și din comerțul de stat, la magazinele cu jucării, raioanele construcției mecanice și electronice. Cele câteva piese, oferite într-un ambalaj compact din plastic, trebuie doar asamblate, timpul necesar fiind de câteva minute, conform instrucțiunilor de montaj.

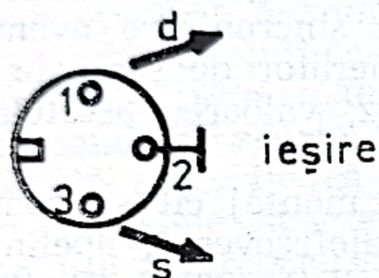
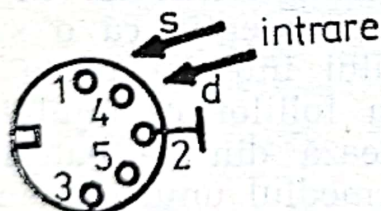
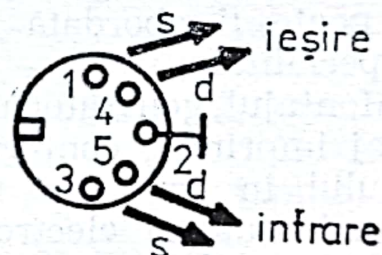


Fig. 10.
Variantă: bornă ieșire picup (stereo), cu trei contacte, montată la picup

Bornă intrare/ieșire montată la aparate de radio cu redare stereofonică



Bornă intrare pentru microfon stereo, montată la amplificator, magnetofon

20 sfaturi practice

— În timpul repausului nu lăsați picupul cuplat într-una din vitezele de rotație ale platanului. Alegeți o poziție intermediară, astfel încât rola cauciucată de antrenare să nu sufere deformări, generatoare de „huruială” și „miorlăit”.

— Curățați discul de fiecare dată, înainte de a-l „instala” pe platanul picupului, cu un tampon de vată, umezit cu apă distilată în amestec cu puțin alcool. O metodă și mai sigură constă în îmbibarea acestuia cu o soluție avînd proprietăți antistatice, anulînd astfel și electricitatea statică a discului.

— Nu păstrați niciodată discurile fără învelișul protector, aruncate la întîmplare în locuri pline de praf și murdărie. În felul acesta veți reduce simțitor nivelul zgomotelor perturbatoare (pocnituri, fișii etc.).

— Nu atingeți cu degetele șanțurile înregistrate ale discului. Acesta va fi prins numai la margine și centru atunci cînd îl scoatem din mapă sau învelișul protector.

— Feriți discurile de căldură excesivă. Există pericolul de deformare al planeității.

— Din cînd în cînd se va curăța și acul lector al picupului, operație ce trebuie făcută cu mare atenție, folosindu-se o pensulă cu părul scurtat, umezit cu puțin alcool.

— La înregistrare, folosind ca sursă de program picupul, așezați prima dată acul lector pe porțiunea de început a discului și numai după aceea porniți magnetofonul. Astfel veți elimina zgomotul supărător de contactare dintre ac și disc.

— Feriți picupul în timpul funcționării, dar mai ales la înregistrări, de vecinătatea eventualelor cîmpuri magnetice sau electrice (transformatoare, motoare, difuzoare, televizoare, aparate în dotarea cărora se află tiristoare etc.), acestea putînd fi captate de doza sensibilă a picupului și redade apoi împreună cu semnalul util.

— Asigurați o perfectă ecranare a cablului de legătură, aparținînd picupului. În caz contrar, mai cu seamă la dozele cu impedanță ridicată, acesta va colecta nestingherit o serie de paraziți.

— Verificați vitezele picupului cu ajutorul unui disc stroboscopic. Din anumite motive acestea ar putea devia de la normele prescrise, ducînd la o redare necorespunzătoare a tonalităților.

— Nu încercați să reparați dozele de picup. După o asemenea intervenție rareori urmează ceva mai bun!

— Nu expuneți picupul în timpul funcționării unor trepidații, oricât de neînsemnate ar fi acestea. Veți constata abia ulterior, după înregistrare, efectele dăunătoare generate de o amplasare nejudicioasă a acestuia.

— Nu curățați capetele magnetice ale magnetofonului cu ajutorul unor obiecte din metal (pensetă, șurubelniță, etc.) la capătul cărora e înfășurat un tampon de vată. Folosiți în acest scop mai degrabă un chibrit, o scobitoare sau un bețior din material plastic. Evitați astfel magnetizarea parazitară a capului.

— La înregistrare nu porniți, magnetofonul decît prin butonul „pauză” sau „stop”. În felul acesta se elimină pocniturile la începutul înregistrării.

— Feriți benzile magnetice de vecinătatea unor surse cu flux magnetic puternic (difuzoare, transformatoare etc.), măsură căreia i se va acorda o maximă atenție mai ales privind locul de depozitare. Evitați astfel riscul de a fi șters, parțial sau total, semnalul înregistrat.

— Acționați cu atenție cînd ungeți mecanismul de antrenare al benzii la magnetofone. În nici un caz uleiul nu trebuie să ajungă pe suprafața roților cauciucate, a curelelor de transmisie sau a porțiunilor de contact cu banda magnetică.

— Evitați cuplarea amplificatoarelor la rețea cu volumul dat la maxim. Pornirea se face întotdeauna cu butonul volumului la zero.

— Nu folosiți bransamente improvizate ale difuzoarelor cu amplificatorul de putere. În caz de scurt-circuit veți deteriora etajul final.

— Protejați partea exterioară a difuzoarelor. Membranele din carton pot fi lezate foarte ușor și, în majoritatea cazurilor, sînt ireparabile.

— Nu verificați difuzoarele cu tensiuni (sau curenți) de valoare ridicată. Bobinele mobile pot fi arse foarte ușor și, practic, difuzorul e... bun de aruncat. Controlul continuității se face cu ajutorul ohm-metrului.

Proiecția

Diapozitivul

Dintre materialele fotosensibile puse la dispoziție de tehnica actuală, pelicula reversibilă, ceea ce noi numim diapozitiv, a devenit un produs solicitat într-o mare pondere. Conținutul informațional, volumul redus, accesibilitatea și posibilitatea prezentării colective conferă diapozitivului un interes deosebit.

Dimensiunile diapozitivelor corespund standardelor clasice ale formatelor fotografice: 6×6 cm; 24×36 mm; 24×24 mm; 18×24 mm și chiar 9×13 mm. Folosirea ca atare a materialelor fotografice este improprie. Rezistența mecanică redusă a peliculelor folosite (suporturi poliacetice), degradarea imaginii prin diverse depuneri (praf, grăsimi), manevrarea și depozitarea corectă au impus folosirea unor „complemente tehnice” cu denumirea universală de rame-diapozitiv.

Înrămarea diapozitivelor, operație aparent facilă, necesită întotdeauna un volum mare de muncă și timp. Există patru tipuri de rame: carton, plastic, cu suport transparent, cu sticlă. Dimensiunile sînt standardizate:

50 × 50 mm la exterior și un decupaj interior conform dimensiunilor clasice ale diapozitivelor realizate pe film de 35 mm.

Principala diferență este, bineînțeles, cea de preț, ramele de carton fiind mai ieftine. Acestea, ca și cele de plastic, au avantajul unei greutate mici, reducând în acest fel considerabil uzura aparatelor de proiecție (casele moderne în care se pot introduce 50 de imagini solicită sistemul de transport al diapozitivelor). Introducerea filmelor în aceste rame nu pune probleme deosebite, însă manevrarea diapozitivelor este bine să fie făcută cu multă atenție. În primul rând, este preferabil ca operația de înrămare să fie făcută imediat după uscarea filmului, fără ca acesta să fie rulat, sau să se decupeze bucăți de 4—5 fotograme dacă înrămarea este amânată pentru altă zi. Condiția esențială, pentru aceste două tipuri de rame, este ca filmul să fie cât mai plan posibil, evitându-se orice curbura. Filmul va fi manevrat cu ajutorul unor mânuși din bumbac, pentru a evita imprimarea unor amprente sau depuneri de grăsimi care degradează rapid coloranții diapozitivelor. Folosirea acestor rame implică o serie de avantaje și dezavantaje pe care este bine să le cunoaștem. Imaginea, la proiecție, este deosebit de strălucitoare, prin lipsa fenomenului de difracție, filmul fiind în contact direct cu aerul. Existând permanent accesul direct la film, operația de curățare se execută rapid și simplu: cu ajutorul unei pensule și a unei pere de cauciuc pentru suflarea aerului; de asemenea, spațiul de depozitare este considerabil redus. Printre inconveniente notăm: datorită curburii filmului în zona de claritate (profundimea) este redusă pentru obiectivele obișnuite ale diaproiectoarelor. În timpul proiecției, datorită încălzirii excesive, același diapozitiv poate prezenta diferențe bruște de claritate; o serie de diapozitive înrămate în carton sau plastic solicită prea des acordarea clarității, efect obositor, resimțit de spectatori.

Ramele cu suport transparent sînt mai scumpe, diapozitivul fiind „învelit” cu un suport de plastic. În

acest fel crește zona de profunzime în proiecție, dar, prin încărcare electrostatică, depunerile de praf sînt supărătoare.

Ramele cu suport de sticlă sînt cele mai perfecționate. Sînt însă grele, solicită curățarea periodică (la depozitare, din cauza umidității poate apărea pe film o ciupercă sub forma unor depuneri albicioase), atenție sporită la transport, spargerea geamurilor putînd determina iremediabil imaginea și, în fine, costul este aproape triplu. Toate acestea în schimbul unui mare avantaj: claritate perfectă la proiecție.

La înrămarea diapozitivelor există unele reguli, de care trebuie să ținem seama. Indiferent de tipul lor, în cazul în care ramele au părți diferite colorate, se așază întotdeauna cu partea de culoare deschisă spre becul diaproiectorului. Se evită astfel supraîncălzirea lor. Diapozitivul va fi în acest fel cu imaginea răsturnată și cu partea lucioasă a filmului spre bec. În caz cu totul excepțional (atunci cînd s-a greșit ordonarea unei imagini, de pildă, „stînga-dreapta“, cînd se urmărește amplasarea subiectului într-o altă parte a ecranului etc.) se poate inversa diapozitivul.

Folosirea ramelor de sticlă presupune atenție sporită; cele două sticle, între care urmează a fi plasat filmul, sînt de grosimi egale sau diferite, în funcție de lotul oferit de magazin. Aspectul deosebit îl constituie existența a două sticle de dimensiuni diferite. Regula de bază este ca sticla mai subțire să fie plasată spre blocul diaproiectorului. Evident că așa vor fi înrămate toate diapozitivele din aceeași serie și că toate vor avea același tip de ramă.

În final, pentru recunoașterea poziției corecte de proiecție, se va aplica în colțul dreapta sus al ramelor (așezate pentru proiecție) un punct de culoare roșie însemnînd: „imaginea răsturnată, luciul filmului spre bec, sens corect de citire“. Mai pot fi notate diverse repere nestandardizate: număr de ordine, titlu, dată etc., pentru care se folosește un creion special de scris pe sticlă, materiale plastice, sau se aplică o bandă adezivă de hîrtie pe care se scrie cu un creion obișnuit.

Pentru a preîntîmpina defecte iremediabile, diapozitivele înrămate vor fi păstrate în cutii bine închise, la temperaturi potrivite (cea a unei camere de locuit), evitînd spații cu mare umiditate. Periodic este bine să se execute operația de îndepărtarea prafului. Ramele de sticlă vor trebui desfăcute și curățate și în interior. Este bine ca sticlele să fie întîi trecute printr-o baie de alcool și apoi șterse cu piele de căprioară sau mici bucăți din mătase naturală. Și un mic secret! Uneori, sticlele se pot sparge, mai ales cele mai subțiri. Adunați celelalte sticle rămase întregi, și, cu timpul, veți putea reface perechi pentru asamblarea altor rame.

Proiecții în diverse împrejurări

Proiecția diapozitivelor poate avea loc în diferite împrejurări. Le enumerăm în ordinea complexității:

- în mediul familial, unde un proiector manual și un magnetofon pot fi suficiente;

- în ședințe în grup (club), unde de obicei sînt suficiente două proiectoare obișnuite, cu „topire înlănțuită” simplă. Sonorizarea este asigurată de un magnetofon cuplat printr-o stație la una sau două incinte acustice;

- în ședințe, în sala de proiecție, unde se impune folosirea unor diaproiectoare mai puternice, echipate cu obiective de focală convenabilă, servite de un sistem de topire înlănțuită funcționînd riguros, de preferat, comandat de un dispozitiv de sincronizare;

- în ședințe „multiproiecție”, unde numai anumite diaproiectoare asociate cu un aparat electronic de comandă întrunesc condițiile necesare acestui spectacol complex. Sonorizarea este asigurată de un ansamblu adaptat volumului sălii și felului publicului.

Proiectoarele

Fără să ne propunem o descriere exhaustivă a diaproiectoarelor, vă prezentăm o schemă simplificată în funcție de caracteristicile și scopul proiecteurului.

Cititorul va trebui întâi să-și definească intențiile :

- aparat pentru proiecție la domiciliu sau pentru un public restrâns ;

- două aparate adaptabile la un sistem mecanic simplu pentru obținerea efectului de „topire“ ori un ansamblu de aparate care permite o succesiune automată a trecerii în topire înlănțuită.

Alimentarea de la rețea

Nu pune probleme. Toate proiectoarele sînt prevăzute cu selector pentru 110—220 V. Majoritatea dintre ele sînt echipate cu becuri cu halogen, ce funcționează la tensiunea de 12 sau 24 V.

Schimbarea tensiunii de alimentare este foarte simplă, necesitînd o singură manevră.

Nu este permisă nici un fel de improvizație. Din trusa proiectiionistului nu trebuie să lipsească 1—2 tripluștechere, cablu de alimentare de rezervă, izolir-band pentru remedierea unor eventuale defecțiuni.

Lămpi, luminozitate, încălzire

Avantajul echipării diaproiectoarelor cu lămpi cu halogen este un mai bun randament, deci și o mai mică încălzire a diapozitiivelor, o lumină foarte albă.

Încălzirea provocată de lămpi limitează puterea proiectoarelor, care sînt oricum prevăzute cu filtre anti-calorice. Este inutil a mări puterea lămpilor intercalînd

mai multe filtre calorice, deoarece filtrele rețin lumina suplimentară obținută. Din contră, o mai bună ventilație permite o creștere a puterii becurilor.

Înlocuirea lămpii cu halogen se face fără a se atinge balonul becului cu degetele. Dacă, accidental, balonul a fost atins cu mîna, se șterge cu alcool înainte de a-l aprinde, deoarece compuşii sodiului existenți în transpirația de pe mîini reacționează cu cuarțul la temperatura de lucru, deteriorînd proprietățile optice ale acestuia.

O bună proiecție, cu baza de 4—6 m, se poate obține folosind un bec la 24 V/250 W.

Luminozitatea ecranului se poate aprecia subiectiv, proiectînd o serie de diapozitive în tonuri închise și observînd redarea culorilor foarte saturate, roșu sau albastru. Bineînțeles, se pot face măsurători cu expondometrul pe ecranul luminat, fără diapozitiv.

Amintim că unitatea de măsură este „luxul”. Numărul de lucși definește lumina primită de ecran pentru un proiector și obiectiv dat, la o distanță dată. Luminozitatea scade proporțional cu pătratul distanței proiector — ecran. Astfel, dacă dublăm distanța dintre proiector și ecran fără să schimbăm și obiectivul, mărim de două ori baza imaginii și de patru ori suprafața sa, dar micșorăm de patru ori luminozitatea imaginii.

Încălzirea se poate testa folosind niște diapozitive fără valoare montate în rame și lăsate mai multe minute în proiectorul funcționînd.

O poziționare incorectă a becului în proiector determină o iluminare neuniformă a ecranului, scăzînd astfel calitatea proiecției. Redăm mai jos trei metode simple de verificare a alinierii :

- privind prin obiectiv la filament ;
- cu o folie subțire, opacă (de exemplu din tablă de aluminiu) avînd practică o împunsătură de ac în centru și montată ca un diapozitiv și folosind un capac de obiectiv translucid, proiectorul fiind aprins ;
- punînd o lupă în fața obiectivului proiectorului, care focalizează imaginea filamentului pe ecran.

În toate cazurile filamentul și imaginea reflectată de oglindă trebuie să se vadă la fel de clar și alăturate.

Este bine să se măsoare, măcar din cînd în cînd, tensiunea rețelei, deoarece o creștere de 5% a tensiunii de alimentare a becului scade timpul de viață al acestuia la jumătate. Adică, la 24 V o creștere de 5% înseamnă doar 1,2 V.

Din fericire, și reciproc, o scădere de 5% a tensiunii de alimentare mărește timpul de viață de aproximativ două ori, pierderea de lumină fiind doar de 20%.

Obiective

Obiectivele cu distanță focală de 50 ; 35 și 28 mm sînt folosite doar în situații particulare : pentru obținerea unei imagini mari de la o distanță mică, cînd proiectorul trebuie să fie în fața publicului sau în spatele unui ecran transparent.

De obicei, proiectoarele sînt echipate cu obiective de 85—110 mm, destinate proiecției în apartament sau săli mici. Pentru proiecția în săli și în sistem „multiproiecție“ sînt necesare obiective de focală lungă : 150 ; 200 ; 250 mm. De obicei, astfel de obiective dau o luminozitate mai mică la aceeași dimensiune a imaginii, datorită diafragmei maxime mai mici, față de cele cu distanța focală mai scurtă, și poziționării la o distanță mai mare față de ecran.

Foarte comod este un zoom de 70—120 mm, pentru cel care se deplasează cu un program de diaporamă reușind să acopere o gamă largă de condiții de proiecție.

* * *

În țara noastră unul dintre cele mai răspîndite aparate este „Aspectomat J 24 B“, produs în R.D.G. Împreună cu accesoriile sale, formează un sistem care per-

mite : proiecția automată prin intermediul unei casete „Standard Braun“ a 36 diapozitive cu dimensiune exterioară 50×50 mm și format util pînă la 38×38 mm, a benzilor de film de 35 mm (diafilm), comanda cadenței de proiecție, ghidarea automată prin intermediul unui magnetofon. Este dotat cu un obiectiv cu luminozitate 2,8 și distanța focală de 80 mm (obiectiv normal pentru diapozitive 24×36 mm) și o lampă cu halogen de 150 W la 24 V. Aparatul permite, de asemenea, utilizarea unor obiective cu focală lungă (2,8/100 și 3,5/140), necesară proiecțiilor în sală.

Un alt tip de diaproiector aflat în magazinele noastre este „Leitz Pradovit 150 R/RA“, fabricat în Austria. Aparatul este cotate pe plan mondial ca deosebit de robust și fiabil. Funcționează pe același principiu, folosind însă o casetă diferită (încărcător diapozitive), „Standard universal Leitz“, care permite accesul la diapozitive chiar și în timpul proiecției. Aparatul este dotat cu un obiectiv 2,8/85 Elmaron, foarte bine studiat optic și, prin construcție, permite proiecția manuală a unor diapozitive izolate. Lampa de proiecție este de același tip.

De curînd, amatorii de diapozitive pot folosi noul diaproiector „Pentacon Auto AV 100“, produs în R.D.G. Aparat modern, complet diferit de „Aspectomat J 24 B“, folosește casetă „Standard Leitz“ pentru 36 sau 50 diapozitive. Celelalte accesorii și operații sînt la fel ca pentru „J 24 B“. În curînd vom putea folosi diaproiectoarele „Diastar“, fabricate la IOR : un model semiautomat și două modele automate, funcționînd cu încărcătoare tip „Braun“ (ca „J 24 B“).

Aparatele menționate au multe părți comune. Ele sînt comandate de la distanța de circa 3 m prin intermediul unui mic dispozitiv cu diverse butoane pentru : mersul înainte-înapoi al diapozitivelor, reglarea clarității (acționînd electromecanic asupra obiectivului). Aparatele dispun de o priză specială (mufă) pentru cuplarea accesoriilor amintite sau a unor comenzi electronice (schimbarea diapozitivelor sincron cu momente muzicale etc.).

„Leitz Pradovit 150“ dispune și de un sistem de proiecție al unui „V“ luminos, permițînd operatorului să sublinieze anumite detalii ale imaginii.

Cele trei tipuri de diaproiectoare amintite diferă prin „pauza neagră” (trecerea de la o imagine la alta se face printr-o pauză neagră care, în funcție de aparatul folosit, are o durată de 1—2 secunde).

„J 24 B” și „AV 100” sting și aprind imaginea în același loc, în timp ce la „Leitz Pradovit 150” schimbarea diapozitivelor se face prin vizionarea mișcării de translație (stînga-dreapta, dreapta-stînga).

Două proiectoare

Este mai costisitor și mai complicat. Nu atît pentru că sînt necesare două proiectoare, ci fiindcă este nevoie de procurarea dispozitivelor auxiliare pentru topire și sincronizare. Probleme se ivesc în aranjarea proiectoarelor și nu numai: diapozitivele trebuie aranjate în două magazine, în ordinea în care sînt proiectate, fiecare diapozitiv să fie în poziția corectă și în magazia corespunzătoare. De asemenea, sincronizarea benzii sonore cu imaginea trebuie să fie făcută cu precizia fracțiunilor de secundă. Toate acestea, plus problemele ce sigur mai apar, dar neamintite aici, tind să scape sistemul de sub controlul nostru. Totuși... merită, prin bogăția efectelor produse. În primul rînd „pauza neagră” între două diapozitive succesive dispăre. Continuitatea imaginii subliniază continuitatea ideilor.

Topire înlănțuită

Prin această tehnică o imagine se stinge (topește) ușor, în timp ce o alta apare peste ea.

Nu există un moment precis în timp cînd o imagine a dispărut și a apărut următoarea. Astfel, ecranul soli-

cită atenția spectatorului. Pentru o scurtă perioadă de timp, cînd ambele imagini sînt proiectate, una apărînd și alta dispărînd, o a treia nouă imagine este vizibilă. Formată din elementele celor două, ea este totuși diferită de imaginea ce ar apărea suprapunînd direct în ramă diapozitivele.

Cele două proiectoare folosite trebuie să aibă aceeași putere, obiective identice (dacă nu se poate, să aibă măcar aceeași distanță focală și luminozitate).

Una dintre primele metode pentru obținerea efectului de topire este folosirea a două reostate cuplate, cîte unul la fiecare projector, în așa fel încît prin acționarea levierului de comandă să crească intensitatea luminoasă a unuia dintre proiectoare, pe măsură ce scade intensitatea celuilalt.

Această metodă necesită un dispozitiv (cele două reostate) voluminos și greu, mai ales cînd se comandă proiectoare de putere mare. Un alt inconvenient este sensibila modificare a temperaturii de culoare, a luminii emise de bec, odată cu variația tensiunii de alimentare (de comandă în acest caz), cît și dificila realizare a trecerii rapide de la o imagine la alta (flash).

Uneori, schimbarea culorii emise de projector este în ajutorul nostru, prin efectul obținut. Dar, bineînțeles, este de dorit ca acest efect să fie obținut doar atunci cînd se justifică.

Această metodă, „stingerea” unui projector pe măsura „aprinderii” celuilalt, din electrică a devenit electronică, nevoluminoasă și permițînd comanda manuală sau automată, dar s-a păstrat inconvenientul schimbării temperaturii de culoare.

O altă metodă este cea mecanică. Automatizarea dispozitivului mecanic este, dacă nu imposibilă, mult mai complicată decît a unui sistem electronic, dar permite efectul de flash și nu modifică culoarea luminii. Un dispozitiv mecanic nu este greu de construit de către amatorii entuziaști.

În afară de dificultatea automatizării, o atenție sporită din partea proiecționistului trebuie acordată altor două probleme. Una este aranjarea proiectoarelor, iar alta este legată de fenomenul de vigneta.

Pentru a obține o topire lentă a unei imagini în cealaltă, pe toată suprafața acesteia, este absolut necesar ca diafragmele variabile să se schimbe cât mai simetric posibil, față de axul optic al obiectivelor. Diafragmele trebuie montate cât mai aproape de obiectiv, pentru a preîntâmpina fenomenul de vigneta. Acest fenomen se manifestă prin întunecarea mai întâi a marginilor imaginii, porțiunea întunecată înaintînd spre centru. Noua imagine „pleacă” din centru, „împărștiindu-se” apoi spre margine. Acest fenomen, nesupărător la început, devine parcă din ce în ce mai pronunțat odată ce a fost observat. Obiectivele cu focală scurtă și diafragmele mici accentuează vigneta.

* * *

În cazul folosirii a două proiectoare, trebuie să se țină seama la așezarea lor de realizarea unei bune ventilații. Improvizările (cărți, cutii etc.) elimină spațiul de sub diaproiector, împiedicînd circulația aerului. Este de preferat un cadru metalic special construit.

Diaproiectorul „Pentacon Auto AV 100” este prevăzut de fabricant cu o lamelă bimetal care, acționînd asupra unui întrerupător, comandă stingerea becului în cazul în care temperatura crește peste o anumită limită.

Ecranul

Reușita unei proiecții este determinată de un complex de factori. Unul dintre ei îl constituie ecranul de proiecție. Bineînțeles, se poate recurge la achiziția unui ecran din magazin. Este vorba de un ecran perlat pe suprafața căruia se află mici sfere din material plastic cu funcție reflectorizantă. Ecranul este de tip pliant, cu stativ și de dimensiuni potrivite unei proiecții de cameră: 1×1 m sau $1,25 \times 1,25$ m. Ecranul perlat are dezavantajul de a nu permite vizionarea decît dintr-un unghi mic față de

axa de proiecție, motiv pentru care, în aceste situații, se folosesc ecrane cu reflexie difuză, confecționate din pânză vopsită cu sulfat de bariu, oxid de zinc, vinarom sau vinacet. Pentru amatori prezentăm rețeta de preparare a unui ecran, cantitățile fiind date pentru 1 m²:

13 g gelatină (50 g aracet sau albușurile de la 10 ouă), care se dizolvă în 700 ml apă; se adaugă apoi 130 g sulfat de bariu și se amestecă pînă la obținerea unei soluții cît mai omogene. Amestecul obținut se aplică în trei-patru straturi succesive. Fiecare strat va fi depus în sens diferit: unul de la stînga spre dreapta, următorul de sus în jos, următorul de la dreapta spre stînga ș.a.m.d. pînă la consumarea soluției.

Acest ecran are avantajul de a putea fi privit din orice unghi și dezavantajul de a nu putea fi rulat. Pentru obținerea unui ecran cu grad ridicat de alb se adaugă soluției cîteva picături de albastreală de rufe sau de vopsea albastră tempera.

Suprafața maximă de proiecție este determinată de obiectivul folosit și de distanța de la diaproiector la ecran:

<i>Distanța focală a obiectivului</i>	<i>Dimensiunea maximă a ecranului</i>	<i>Distanța proiector-ecran</i>
80 mm	2,90×4,45 m	10 m
100 mm	2,65×4,05 m	12 m
140 mm	2,55×3,90 m	16 m

Tehnici de proiecție

Termeni	germană	engleză	franceză	prescurtări
Succesiune înlănțuită	Lang	fade	fondue	F
Succesiune lentă	Fondue	long	lent	F1 sau L
Succesiune mijlocie	Medium	medium	medium	Fm sau M

Succesiune înlănțuită — vezi topire înlănțuită.

Succesiune lentă — durata acestui procedeu este cuprinsă între minimum 6 s și maximum 10 s.

Termeni	germană	engleză	franceză	prescurtări
Sucesiune rapidă	Rapid	rapid	rapide	FR sau RC
Sucesiune instantanee	Cut	cut	cut	
Mergere pînă la suprapunerea a două imagini și întoarcerea la prima imagine	^{1/2} Aller-Retour	^{1/2} A return	^{1/2} aller-retour	^{1/2} AR
Mergere pînă la proiecția totală a imaginii și întoarcerea la prima imagine	Aller-Retour	A. Return	aller-retour	R
<i>Efecte speciale</i>				
Oprire pe imagine	Stop	Stop	Stop	
Scînteiere	Vibrato	Vibrato	Vibrato	
Trecere sacadată	Staccato	Staccato	Staccato	scris în întregime și subliniat
Efect de fulger	Blitz	Flash	Eclair	

Sucesiune mijlocie sau rapidă — se referă la perioade de timp sub 6 s pînă la circa 2 s.

Sucesiune instantanee — se confundă des cu efectul fulger. Este însă o metodă prin care o nouă imagine apare brusc pe fundalul celei inițiale. Efectul accentuează deosebit transformările de planuri sau descompuneri de mișcare executate prin fotografii rapide ale unui subiect dinamic.

Scînteiere, sau scintilație, este un efect prin care o imagine poate fi făcută să „pîlpîie” pe fundalul alteia.

Trecere sacadată este un efect în general în strînsă legătură cu banda sonoră. Apariția unei noi imagini se face în trepte, prin creșterea sau descreșterea intensității luminii proiectoarelor. Se folosește la schimbări de fraze de montaj, de sensuri de mișcare etc. Folosirea repetată

a acestui efect duce la transmiterea unui anumit ritm, altul decât cel al proiecției propriu-zise.

Efect de fulger — apariția bruscă pe o durată de o secundă a unei imagini secundare pe fundalul celei principale.

Posibilitățile tehnice și efectele constituie un punct de plecare și un mijloc de expresie. Folosirea lor abuzivă duce la impresia unei sărăcii de limbaj.

Regulament pentru concursuri internaționale.

Normele de standardizare ale proiecției au fost elaborate la 25 septembrie 1975 cu prilejul primei Bienale DIAPORAMA F.I.A.P. Iată un extras al acestor recomandări :

— *Durata de proiecție* : maxim 12 minute.

— *Prezentarea diapozitivelor* :

Este recomandabil a se evita alternanța imaginilor pe verticală cu cele pe orizontală.

Imaginile prezentate în rame identice cu margini rotunjite, conform normelor internaționale (lungime și lățime : 49,8—50,8 mm grosime : 2,4—3,2 mm) vor purta indicativul DIAPORAMEI, urmat de numărul de succesiune al diapozitivului. Sus și la dreapta diapozitivului va fi pus un punct vizibil, pentru ca diapozitivul să fie așezat corect în aparatul de proiecție. Acest punct va fi galben pentru imaginile impare și roșu pentru imaginile pare.

Imaginea precedând un diapozitiv proiectat dus și întors va purta două sau mai multe numere, corespunzător locului pe care-l va ocupa în cursul proiecției.

Exemplu : imaginea 25 proiectată dus-întors va veni lângă imaginea 24.

 imaginea 24 va purta numerele 24—26.

Diapozitivele vor fi aranjate în ordinea încărcătoarelor utilizate pentru proiecție.

Încărcătorul stâng : diapozitivele cu numere impare.

Încărcătorul drept : diapozitivele cu numere pare (punct roșu).

O imagine neagră nr. 0 va preceda aranjarea diapozitivelor pare și va fi deci așezată înaintea imaginii nr. 2.

La fel, două imagini negre vor urma, una ultimului diapozitiv par și cealaltă ultimului diapozitiv impar.

Încărcătorul stîng va purta un semn galben sau litera L.

Încărcătorul drept — un semn roșu sau litera R (inițialele comune l. germane, engleze și olandeze).

Cînd diapozitivele sînt aranjate în ordinea de proiecție, se recomandă să se bareze în diagonală latura superioară a rîndului de rame (cerneală care nu se șterge sau lac colorat), permițînd astfel o verificare rapidă a clasamentului lor. Să se utilizeze o culoare diferită pentru imaginile pare și imaginile impare sau o linie simplă, cealaltă dublă.

— *Alcătuirea fișei de proiecție :*

Coloana I : numărul diapozitivului, impar pentru diaproiectorul stîng, par pentru cel drept.

Coloana a II-a : schița, reproducere fotografică a diapozitivului, sau în lipsă descrierea sumară.

Încărcătoarele de stînga și de dreapta corespund diaproiectoarelor stîng și drept și imaginilor pare și impare.

Coloana a III-a : indicație despre modul de înlănțuire și durată.

Coloana a IV-a : durata cumulată a proiecției — în minute și secunde. Indicații despre înlănțuire și durata sa, durata totală a proiecției vor fi înscrise între cele două imagini.

Coloana a V-a : text, zgomot eventual, indicația asupra muzicii. Textul integral dactilografiat va fi înscris în compartimentul stituat în fața diapozitivului la care se referă. Cuvîntul pe care se produce schimbarea la imaginea următoare va fi subliniat.

Foile vor fi legate în partea stîngă sau, la rigoare, susținute cu agrafă în colțul superior stîng.

Verso — nu va fi utilizat, decît dacă este cazul pentru însemnări și traduceri.

Este recomandabil să se păstreze originalul fișei și să se utilizeze duplicate pentru trimiteri ; de asemenea să se evite cerneala albastră și verde care ies prost în fotocopii.

— *Termeni de utilizat pentru fișa de proiecție sau la cască :*

A fost adoptată o alegere de trei limbi : germană, engleză, franceză.

Termenii curenți vor putea fi prescurtați și reprezentați prin inițialele lor majuscule.

Pentru efectele speciale termenii vor fi indicați în toate literele și subliniați.

Ducerile-întoarcerile sau $\frac{1}{2}$ duceri-întoarceri pot fi lente, medii, rapide sau fulger.

Exemplu : $\frac{1}{2}$ AR lent 6 s sau, pentru mai multă precizie $\frac{1}{2}$ AR : A 3 s (Stop 1 s) R 2 s.

La oprirea de 2 s la mijlocul perioadei succesiunii lente de 8 s poate să se traducă prin lent 8 s cu stop 2 s, sau L 3 s.

— O trecere în 3 s sacadată poate fi suprimată prin indicația : staccato 3 s.

Remarcă : termenii „surimpression“ și „apparition“, adesea subiect de confuzii, sînt abandonați. La fel termenul „flash“ înlocuit prin „cut“, cuvîntul flash fiind utilizat în limba engleză în sensul său exact de fulger.

— *Sincronizare la cască :*

Pista 2 a magnetofonului 2 piste.

Pista 3 a magnetofonului 4 piste.

Să fie scurt, clar. Să se utilizeze termenii indicați la capitolul menționat. Mai multe formule vor putea fi utilizate în anumite cazuri.

Exemplu :

— succesiune lentă de 5 s : să indice „Lent 5—¹ top sau Lent... top 5.4.3.2.1.0. s.

— succesiune instantanee : să indice „sut...top“

— succesiune de 8 s cu opriri pe imaginea de 2 s : să indice, „Lent 8 s cu Stop 2 s...top s.

— succesiune, plecare lentă, oprire pe imagine, după aceea sfîrșit de succesiune rapidă : să indice „Lent 4 s — Stop 2 s — Rapid 1 s...top s.

Aflăm în fiecare zi despre noi descoperiri ale tehnicii, care, foarte curînd, se instalează în viața noastră de zi cu zi. Nici diaporama nu va fi ferită de incursiunile unor procedee noi. Există de pe acum posibilitatea de a programa electronic toate operațiunile, respectînd chiar și cele mai subtile nuanțe ale efectelor de proiecție sincronizate cu sunetul. Se vor descoperi, fără îndoială, noi posibilități pentru a amplifica impactul produs de spectacolele de diaporamă. Nu ne îndoim că, peste puțină vreme, diaporama, însoțită de o memorie electronică minusculă, va putea fi expediată oriunde, cu cea mai mare ușurință.

Totuși, la temelia oricărei diaporame, oricît de sofisticată ar fi ea ca tehnică, se află inima și creierul, fantezia și căldura omenească a creatorului. Fără suflul său, tehnica rămîne doar un amalgam inert de table, sîrme, butoane și dispozitive cu nume savante.

Bibliografie

- BERGER RENÉ, *Mutația Semnelor*. Editura Meridiane, București, 1978.
- BLITZ GEORG, *Vom Dia zum Diavortrag*. Editura Dr. Wolf Strache, Stuttgart.
- DUNCALF BRIAN, *The Focal Guide to Slide-Tape*. Focal Press, Londra, 1978.
- GULER WALTER, *Abc der Tonbildschau*. Gemsberg Verlag, Winterthur u. München, 1979.
- HUYGHE RENÉ, *Dialogue avec le visible*. Editura Flammarion, Paris, 1955.
- LEWEL JOHN, *Multivision*. Focal Press, Londra, 1980.
- MADIER CLAUDE, *Diaporamas et montages audiovisuels*. Editura Paul Montel, Paris, 1979.
- MOULoud NOEL, *Pictura și spațiul*. Editura Meridiane, București, 1978.



138

CUPRINS

Cuvînt înainte	3
Considerații estetice (Gheorghe Achiței)	5
Diaporama în perspectiva afirmării (Mihai Dimitriu)	37
Compendiu de măiestrie (Eugen Iarovici)	51
Sonorizarea și capcanele ei (Fred Nuss) . .	116
Proiecția (Paul Agarici, Adrian Orădan)	151
Bibliografie	167

Lei 7,75



Editura tehnică

În tematica
Foto-Film
au apărut :
Gh. Mohan
Fotografierea la microscop
Iosif Gheție
Electronica în fotografie
Al. Marin
Trucaje cinematografice

